

МАСТАЦТВА

11 /2016
ЛІСТАПАД

- КАХАННЕ ПАДЧАС «ЛІСТАПАДА»
- ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў МІНСКУ
- ГЕНРЫХ ВАЛУА І ГАРДЭРОБ КАРАЛЯ



На III Біенале «Пастулат» у Палацы мастацтва свае работы прадставіла больш чым сотня ўдзельнікаў — дызайнераў, мастакоў, фатографаў і скульптараў. Біенале аб'яднала розныя жанры, кірункі і стылі, звязаныя адзінай тэматыкай, галоўную ролю на ім выконвае крэсла — у якасці прадмета дызайну і арт-аб'екта.

Марыя Бялевіч. Супрэматычная кампазіцыя. Масіў, тканіна, святлодыёдная стужка. 2016.



Сільвія Берндорфер. З праекта «Калгасны осмас лактозы». 2016.

«МАСТАЦТВА» № 11 (404).
ЛІСТАПАД, 2016.

Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.
Выдаецца са студзеня 1983 года.
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь.
Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».

Адрас выдавецтва і рэдакцыі:
220013, г. Мінск,
праспект Незалежнасці, 77,
пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).
www.kimpress.by/mastactva.
E-mail: art_mag@tut.by

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 21.11.2016. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 887. Заказ 2813.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва “Беларускі дом друку”».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

ГОД КУЛЬТУРЫ 2016



ДЗМІТРЫЙ СУРСКІ,
М-аглядальнік

Год Культуры… Гэта многа ці мала для яе? А тыдзень? Месяц? Што можна зрабіць за год у параўнанні з усёй гістарычнай спадчынай, якая налічвае не адно тысячагоддзе? Хутчэй за ўсё, пытанні не да творцаў, бо для іх кожны дзень, кожныя месяц і год ёсць тэрмінамі існавання ў культурнай прасторы. І нашто тады вызначаць гэтыя тэрміны? Каго мы тым хочам падштурхнуць? Народ — да лепшага ўспрымання культуры? Чынавенства — да размеркавання акцэнтаў: ці то паставіць помнік на плошчы, ці то пакласці асфальт на дарозе? Пытанне, хутчэй, рытарычнае. Але ж згодна з пратаколам нам, дызайнерам, ёсць чым адзначыць гэты год.

Паспяхова прайшла ўжо другая выстава «Ліхтарт», арганізаваная ў супрацоўніцтве з Еўрасаюзам. Знайшлася фінансавая падтрымка і вядзецца праца над галоўным, на наш погляд, здабыткам сучаснай візуальнай культуры — плакатам, які мае аб'ектыўную адзнаку і вядомасць у свеце дзякуючы перамогам на міжнародных конкурсах і знаходжанню ў музеях і калекцыях свету: Музеі плаката ў Вілануве (Польшча), Мараўскай галерэі (Чэхія), Луўры (Францыя), Музеі плаката ў Лахці (Фінляндыя), Музеі плаката ў Таяма (Японія), Смітсанаўскім інстытуце (ЗША). У хуткім часе адкрыецца ўжо трэцяя выстава-конкурс «Пастулат». І нарэшце тое, што зрабіла адметным для нас гэты год: мы скончылі працу над каталогам «Тутэйшы дызайн. Асобы. Рэчы». Гэта вынік чатырохгадовай работы маёй асабіста і кола далучаных людзей. Кніга цалкам прысвечана нашай прафесіі — асобам, якія ствараюць беларускае прадметнае асяроддзе, і рэчам, з якіх яно таксама ствараецца. Пры гэтым сама кніга — толькі частка, хоць і адначасова візітная картка яшчэ больш вялікага інтэрнэт-праекта, што прадстаўляе сучасны беларускі дызайн у больш шырокім разуменні. Як інструмент ладу не толькі матэрыяльнай, але і духоўнай прасторы нашага быцця ў кантэксце гістарычнага развіцця, так бы мовіць, паралельнай рэчаіснасці — свету простых, а часам і мудрагелістых «рэчаў у сабе», артэфактаў прамысловай, рамеснай і саматужнай вытворчасці, што паўсталі ў межах сучаснай Беларусі.

А наконт каталогу, дык у ім прадстаўлены больш за 300 асоб сучаснага беларускага дызайну ўсіх існых напрамкаў і больш за 170 беларускіх рэчаў — найяскравейшых, на нашу думку, аб'ектаў матэрыяльнай культуры, створаных у розныя часы на тэрыторыі цяперашняй Беларусі. Адначасова гэта і ілюстраваны слоўнік як аўтэнтычных беларускіх назваў, так і савецкай «навамовы» і сучаснага нэймінгу. Упершыню мы звяртаемся да мовы як сродку адлюстравання карціны свету, у тым ліку і свету рэчаў, што для нас вельмі істотна.

Магчыма, зроблена было і не столькі ж, як у папярэднія гады, аднак насамрэч ад Года Культуры мы чакалі большага. Я разумею: стварыць за год музей дызайну і тэхнікі ў нашай краіне немагчыма, але закласці прававы падмурак у гэтай справе было б рэальна. Напэўна, можна зрабіць прэцэдэнт і ўпершыню ў гісторыі Беларусі набыць у музей нейкі дызайнерскі твор.

Магчыма, было б проста здзейсніць звычайныя адміністратыўныя захады да ўкаранення роднай мовы ў нашай паўсядзённай культуры. І тое нікога б не зачапіла, не пакрыўдзіла, а наадварот — дадало б смаку і каларыту нашай гасціннай краіне. Папросту дамовіцца з Міністэрствам антыманапольнага рэгулявання і гандлю аб прыняцці нейкага палажэння ці цыркуляра, кажучы бюракратычнай мовай, які б «абавязваў» сустракаць нас у крамах словамі «Добры дзень!» і дзякаваць таксама па-беларуску. І на квітку побач са «СПАСИБО» было б напісана «ДЗЯКУЙ». Я лічу, што гэтую прапанову не абавязкова здзяйсняць у Год Культуры, але ж пачаць можна і цяпер, тым больш ёсць зрухі, як кажуць, «знізу»! Падобная ініцыятыва ўжо ажыццявілася ў прыватнай сетцы аўтазаправак «А-100». Гэта тое добрае, што магло б здзейсніцца ў хуткім часе.

Аднак сёлета ўсе мы — творцы — атрымалі вялікую крыўду. Зноў пад сумнеў ставіцца аўтарская вартасць фатаграфічнага твора з абсурдным вызначэннем таго, што было знята, як сацыяльнай з'явы. Прэцэдэнт гатовы. Гэта вельмі сумны выпадак не толькі для фатографаў, але і для ўсіх, чые працы могуць цяпер без дазволу выкарыстоўвацца ў сродках масавай інфармацыі. Канешне, хацелася б пабачыць афіцыйную рэакцыю Міністэрства культуры на гэткую ганебную сітуацыю.

Сумна… Але ж будзьма спадзявацца на лепшае. Магчыма, будучы год Пеўня прынясе нам большую радасць.


1.


2.

1. «Пастулат». Фрагмент экспазіцыі.
2. Каталог «Тутэйшы дызайн. Асобы. Рэчы».
Фота Сяргея Ждановіча.



ПЕРАСОЎНАЕ «МАСТАЦТВА» Ў СМІЛАВІЧАХ

Алена Каваленка

Савецкіх журналістаў клікаў у дарогу чытацкі ліст, а супрацоўнікаў «Мастацтва» – распачатая падпісная кампанія на першае паўгоддзе 2017-га (дарэчы, спадарства, самы час завітаць у сваё паштовае аддзяленне…) Выбар паў на Смілавічы – гарадскі пасёлак стаў калі не культавым месцам, то дакладна месцам культурнага прыцяжэння: дзякуючы музею Хаіма Суціна, што знаходзіцца ў мясцовым Цэнтры творчасці дзяцей і моладзі, працам Шрагі Царфіна (ім у музеі адведзены асобны пакой), а таксама арт-цэнтру для таленавітых дзяцей «Вулей» – тут чытаюць лекцыі, праводзяць майстар-класы, лепшыя выпускнікі трапляюць на стажыроўку ў Парыж. А пакуль да Парыжа ёсць час, са сваімі майстар-класамі і лекцыямі завіталі ў Цэнтр і мы. Папярэдне адведаўшы маляўнічыя разваліны сядзібы Манюшкі і ацаніўшы лаканічную назву крамы рытуальных паслуг «Скорбь».

Месцічы-заўсёднікі кавярні-«налівайкі», куды мы зазірнулі па кубачак амерыкана, ахвотна распавялі, як менавіта дабрацца да Цэнтра творчасці дзяцей і моладзі. Арыенцірам паслужылі некалькі арт-аб'ектаў: нядаўна ўсталяваны «Вулей» Паўла Вайніцкага, які нарэшце знайшоў свой канчатковы прытулак на пляцоўцы побач з Цэнтрам, бляшаныя мядзведзь з зайцам ды фанерныя коткі трохі хуліганскай знешнасці. Усё ўказвала – недзе побач ёсць адораныя дзеці. Паказальна, што галоўны ўваход у будынак вёў да спартовай школы, а цэнтр творчасці месціўся злева, у хітрым завуголлі.

Часопіс, які заўсёды пазіцыянаваў сябе як выданне эстэцкае і элітарнае, у якасці ідэальнага чытача бачыў дзеяча мастацтва ці арт-крытыка, іншымі словамі – чытача абазнанага і прафесійнага, вырашыў напрасткі звярнуцца да людзей, якія выхоўваюць нашу будучую аўдыторыю, – педагогаў мастацкіх школ. Нам цікава было даведацца, што цікава ім і як «Мастацтва» змагло б стаць дапаможнікам у навучальным працэсе. Так, мы друкуем гістарычныя цікавосткі з унікальнымі ілюстрацыямі, змяшчаем слоўнікі ды разнастайныя інструкцыі для творцаў-пачаткоўцаў, тлумачым, што такое сучаснае мастацтва, як яго разумець і чаму яго не трэба баяцца. Але нашыя высілкі часцяком застаюцца банальна незразумелымі з-за… моўнага бар'еру. Гучаць просьбы змяшчаць у часопісе матэрыялы на рускай мове ці нават друкаваць побач пераклады! Вось і гэтым разам: «Нам складана чытаць, і дзецям таксама, яны абяруць рускі тэкст…» No comments, як кажуць. Не, толькі адзін: «Мастацтва» было і застаецца беларускамоўным часопісам, і тое прынцыповая пазіцыя рэдакцыі. Але ўсё ж знайшлася ідэя, даволі практычная, што задаволіла і настаўнікаў, і нас: майстар-класы! Па розных арт-тэхніках, ад розных беларускіх мастакоў, якія выкладуць на старонках часопіса ўсе нюансы сваёй працы.

Ад словаў – да справы. Паралельныя майстар-класы для вучняў Цэнтра і Смілавіцкай дзіцячай школы мастацтваў правялі дызайнер часопіса Вячаслаў Паўлавец і рэдактарка Наталля Гарачая. Паўлавец, тонкі мастак-акварэліст, спачатку паказваў свае працы (прычым кожны аркуш суправаджала захопленае дзіцячае «Ах!»), а потым дэманстраваў улюбёную тэхніку на прыкладзе зімовага пейзажу, падрабязна каментуючы кожны этап. Для заняткаў спатрэбіліся лісты шкла, соль і фен. Прычым кожны вучань атрымаў парады і падказкі ад майстра. А каб стварыць старонкі «Мастацтва» на ўласны густ, дзеткі пад кіраўніцтвам Наталлі трыбушылі старыя нумары часопіса, шчыравалі нажніцамі, клеем і алоўкамі (здаецца, настаўніца, якая таксама прысутнічала на майстар-класе, выразала і клеіла з не меншым энтузіязмам). Сярод педагагічных прынцыпаў Казіміра Малевіча (лекцыю-прэзентацыю пра гэта падрыхтавала для настаўнікаў Наталля) – «Слухайце захопленых людзей» і «Шукайце сваю кропку ўваходу». У нашым часопісе якраз і працуюць захопленыя людзі, заўсёды гатовыя распавесці, як адшукаць кропку ўваходу ў свет вялікага мастацтва. Так што – вандроўка па мастацкіх школах рэспублікі працягваецца. Магчыма, заўтра мы з'явімся ў вас. Рыхтуйце соль, фены і падпісныя квіткі!



1.



2.

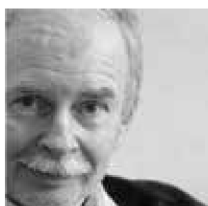


3.

1. Павел Вайніцкі. «Вулей». Арт-аб'ект. 2016

2-3. Майстар-класы для вучняў Цэнтра і Смілавіцкай дзіцячай школы мастацтваў з Вячаславам Паўлаўцом і Наталляй Гарачай.

Фота Сяргея Ждановіча.



АСАБІСТЫ КАБІНЕТ
Дзмітрыя Падбярэзскага

Джаз — не музейны экспанат

3 лістапада фае Нацыянальнага мастацкага музея ўпершыню стала джазавай канцэртнай пляцоўкай. З розных прычын менавіта сюды быў перанесены супольны канцэрт беларускай групы «Apple Tea» і ўфімскага комба «Орлан». Канцэрт той выклікаў неадназначныя ўражанні.

Бо, з аднаго боку, акустыка памяшкання абсалютна не надавалася для выканання музыкі з электрычным узмацненнем. І калі канцэрты акадэмічнага кшталту ў іх акустычным увасабленні адбываюцца там даўно і збольшага ў ладзе з асаблівасцямі залы, дык гукарэжысёр гэтага канцэрта ўклаў шмат часу, каб узгадніць гучанне апаратуры з дужа спецыфічнымі акустычнымі ўмовамі.

З іншага боку, незвычайнае для джаза памяшканне надало вечарыне нейкага асаблівага смакоцця, бо, у першую чаргу, яна адбывалася на фоне экспазіцый на двух паверхах. Жывапіс і жывая музыка — што можа быць лепш? У перапынку наведнікі канцэрта ў якасці бонусу маглі агледзець і выстаўленыя творы. Цалкам магчыма, што сярод аматараў джаза былі й тыя, хто ўпершыню пераступіў парог гэтага музея...



Калектыў «Орлана», музыка якога заснавана найперш на народных матывах башкірскага рэгіёна, — мае, можна сказаць, даўнія знаёмыя. Упершыню я пачуў гурт у 1987 годзе падчас джаз-фэсту «Витебская осень». І здымак з яго — мой падарунак лідару «Орлана» Алегу Кірэеву — быў нечаканым сюрпрызам. Што ж да тэмы «джаз у нязвыклых абставінах», дык мне прыгадаўся год 2008-ы і польскі горад Ілава. Арганізатары фэсту «Złota tarka» папрасілі музыкаў мінскага «Рэнесансу» даць дабрачынны выступ у... мясцовай турме. Такіх бісаў пасля выканання тэмы з фільма «Ва-банк» мінскія джазмэны, відаць, не атрымлівалі ніколі. Што лішні раз гаворыць: джаз — музыка ўсё ж такі ўніверсальная. Дзе яму гучаць — неістотна. Галоўнае — як.

Алілуя Леанарда Коэна

Прызнаюся: даведаўшыся пра Нобель для Боба Дылана, я міжволі імгнення запытаў самога сябе: «А чаму не Коэн?!» Бо менавіта гэты аўтар-выканаўца з-за акіяна для мяне асабіста быў нумарам першым сярод тых тамтэйшых артыстаў песеннага жанру, якіх даводзілася чуць.

Пазнаёміўся я з творчасцю Леанарда Коэна выпадкова. Нейк выменяў вініл «Songs From a Room» зусім не вядомага мне





выканаўцы, паслухаў і... трапіў у палон. Вытанчаная музыка, высакароднае, але простае выкананне і дзівосная паэтычная энергетыка кампазіцый, што я выразна ўспрымаў, нягледзячы нават на недасканаласць уласнай англійскай мовы. З цягам часу здабыў запісы ці не ўсіх альбомаў Коэна. Слухаў іх нячаста: гэтая музыка — не на штодзень. Яны для мяне — быццам магія, якой месца толькі ў выключныя моманты і часіны. Падсвядома адчуваў: маю гонар чуць тое, што мне, мне — асабіста! — распавядае геніяльны творца.

Так, ягоныя тэксты — гэта ўзорная песенная паэтыка. І я захапіўся імі, таму што яны нейк адразу сталі ў адзін шэраг з пакладзенымі на няхітрую музыку вершамі Акуджавы. Яны сапраўды вельмі блізкія па напрамку творчасці, хоць музычна, канешне ж, істотна адрозніваюцца. Аўтар некалькіх зборнікаў паэзіі, некалькіх раманаў, Леанард Коэн пакінуў па сабе багатую спадчыну, да якой будуць звяртацца зноў і зноў.

Быў вельмі ўсцешаны, калі даведаўся аб перакладах тэкстаў некаторых коэнаўскіх песень на беларускую мову, зробленых Андрэем Хадановічам:

Як неслухмянае дзіцё,
Жыву навобмацак жыццё:
Раблю няшмат, з табою
не махлюю.
Ды Госпад Песьні ўсё адно
У хвілю, калі ўсё чутно,
Ня словы чуцьме — толькі Алілюя.

Цяпер, як Леанард Коэн пакінуў гэты свет, сціплая плытка «Songs From a Room» зрабілася для мяне даражэйшай...

Хворыя на рок-н-рол

Ніхто, відаць, не будзе пярэчыць, што музыка — гэта нешта накшталт хваробы. Хвароба тая, залежна ад форм і стадый, можа быць часовай, бы гарлянка, ці прыняць невылечны стан. Гэта ўжо ў адносінах да тых людзей, якія без сваёй музыкі жыць проста няздольныя.

Гурту «Крама» — 25 гадоў. Для любога калектыву — тэрмін зайздросны. А для гурта, які жыве дзякуючы не бюджэтным уліванням, а выключна ўласнай актыўнасці, так і хочацца год лічыць за два. Ці нават больш. За чвэрць стагоддзя праз склад «Крамы» прайшло шмат выдатных музыкаў. Падумалася, што абраны стыль і вобраз бэнда самі прыцягвалі да сябе тых, хто ўмее годна разумець шчырую музыку.

Першыя пераможцы цырымоніі «Рок-каранацыя», пераможцы конкурсу на фестывалі «Поколение» 1994 года ў Маскве, нарэшце, першы айчынны гурт, чый альбом «Vodka On Ice» быў тыражаваны ў Англіі, а сам калектыў даў там некалькі канцэртаў. Гэта — толькі некаторыя знамянальныя вехі творчага шляху «Крамы» — гурта, які на цяперашні момант, зважаючы найперш на ягоны творчы стаж, можна назваць сапраўдным сімвалам беларускай рок-музыкі.

1. «Орлан» у Нацыянальным мастацкім музеі.
Фота Дзмітрыя Падбярэзскага.
2. Леанард Коэн.
Фота rogatchifilms.org.
3. «Краме» — 25.
Фота Таццяны Дземідовіч.



ЮБІЛЕІ
з Таццянай Мушынскай

Як на маю думку, дык беларускае грамадства ў пэўным сэнсе «перакормлена» святочнымі падзеямі і юбілейнымі імпрэзамі. Шмат у чым гэта даніна савецкай традыцыі: працаваць часу няма, а святкаваць і ўслаўляць — ёсць. Калі грамадства глядзіць у будучыню, яго цікавяць найперш перспектывы, новыя праекты і тэхналогіі.

Але ўсё-такі ёсць даты, якія немагчыма абмінуць. Да такіх я б аднесла 85-гадовы юбілей Акадэмічнага хору Нацыянальнай тэлерадыёкампаніі. З гэтай нагоды калектыў прэзентаваў праграму ў зале імя Шырмы Беларускай дзяржаўнай філармоніі.

Адначасова вечарына сталася данінай памяці Віктару Роўдзе, знакамітаму хормайстру, яму споўнілася б 95. Патрыярх айчыннага харавога мастацтва, народны артыст БССР і СССР, Роўда прысвяціў калектыву больш за чатыры дзесяцігоддзі свайго жыцця.



Акадэмічны хор Белтэлерадыёкампаніі (або хор радыё, як яго часцей называюць у музычным асяроддзі) заўжды належаў да ліку любімых калектываў айчынных кампазітараў. Як і сімфанічны аркестр тэлерадыёкампаніі. Бо іх галоўнай мастацкай задачай было стварэнне фондавых запісаў, агучванне і годнае музычнае ўвасабленне новых сачыненняў нацыянальных аўтараў. Праўда, аўдыязапісы заўжды натуральна ядналіся з выступленнямі на канцэртах і прэстыжных фестывалях, са шматлікімі гастролямі. Калектыў з поспехам выступаў у многіх краінах — Расіі, Польшчы, Германіі, Славеніі, Італіі, Ватыкане. На мастацка-музычнае аблічча знакамітага хору шмат у чым паўплывала асоба Віктара Роўды. У апошні час мастацкім кіраўніком калектыву і галоўным дырыжорам з'яўляецца Андрэй Саўрыцкі. Малады, харызматычны і таленавіты музыкант, які яднае ў адной асобе дырыжора, аранжыроўшчыка і кампазітара.

Праграма, прадстаўленая падчас юбілейнай імпрэзы, аказалася на дзіва размаітай. Гучалі харавыя сачыненні ажно на пяці мовах — беларускай, украінскай, рускай, французскай, іспанскай. Атрымаўся годны, узважаны баланс свецкага і рэлігійнага, эстэцкага і вядомага, айчыннага і замежнага. Класікі (Георгій Свірыдаў, Сяргей Рахманінаў) і папулярных твораў. Радавала разнастайнасць настрояў і эмоцый — лірыка, гумар, драматызм. Усцешвала, што ў праграме дамінавалі харавыя сачыненні нашых кампазітараў (Сымон Рак-Міхайлоўскі, Уладзімір Тэраўскі, Уладзімір Алоўнікаў, Андрэй Мдывані, Алег Молчан). А калі выконваліся беларускія і рускія народныя песні, дык у новых, свежых апрацоўках, дзе багата санорных эфектаў і элементаў тэатралізацыі. Але і сусветныя шлягеры, кшталту «Paris un tango» Карла Бруна або «Besame mucho» Кансуэлы Веласкес, віртуозна ўвасобленыя калектывам, дадавалі вечарыне шарму і вытанчанасці. Усцешылі салісты — Вольга Рузіна, Алег Кавалеўскі, Павел Гонца. У фінале першай часткі імпрэзы да артыстаў далучыліся ўдзельнікі хору Беларускай акадэміі музыкі.



І хоць апошнім творам праграмы стаўся шлягер «Первые шаги» Станіслава Пажлакова, зразумела: такі сур'ёзны юбілей — ані не першыя крокі. Іншая справа, што традыцыі абавязваюць, задаюць пэўны ўзровень. А ўвасабленне новых харавых сачыненняў і праграм будзе патрабаваць новых і новых крокаў.

1. Дырыжор Андрэй Саўрыцкі.
2. Акадэмічны хор Белтэлерадыёкампаніі падчас юбілейнай імпрэзы.
Фота Сяргея Ждановіча.



ФОТАРАМКІ
ад Любові Гаўрылюк

Адно са здзіўленняў кастрычніка — «Тэрыторыя» Андрэя Шчукіна, ад якога менш за ўсё можна было чакаць гісторыю пра Ждановіцкі рынак. Андрэй адзначае, што гэта другая серыя праекта «Барахло», але тое пакуль фармальная для мяне заўвага.

«Тэрыторыя» ж запомнілася, і на працягу месяца наведнікі Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў адгукаліся пра выставу з задавальненнем.

Што ж там такога нечаканага? Андрэй Шчукін — адзін з самых паспяховых беларускіх фатографаў, аўтар дзясяткаў камерцыйных серый і выстаў арт-фатаграфіі з 1990 года. Удзельнік V Маскоўскага біенале сучаснага мастацтва (2013). У рэкламнай фатаграфіі спецыялізуецца на фэшн, але сцвярджае ў адным з інтэрв'ю, што «эстэтыка ёсць ва ўсім», нават калі гэта антыэстэтыка. Дык вось, прамога рэпартажу або сацыяльнага дакумента я ў Андрэя не ўзгадаю, і падобна, для яго гэта новая справа.

Аднак... хто ж не фатаграфаваў рынкі, барахолкі, развалы букіністаў, якія-небудзь рыбныя лаўкі ў марскіх краінах, піраміды спецый і тазы алівак ва ўсходніх, каму не знаёмыя чароўнасць арганічных прылаўкаў або россыпы сувеніраў экзатычнага паходжання? Але не, нашы «на Жданах» асаблівыя. Паспрабуем разабрацца.

Для пачатку: складана здымаць не толькі насычаныя, «смачныя» аж да непрыстойнасці фактуры, але і людзей — на блізкай адлегласці. Хутчэй за ўсё, тут павінна быць прыхаваная камера ці вельмі невялікая, каб прадаўцы

не рэагавалі негатыўна. Таму кантакты ў падобных сітуацыях, паглыбленне ў асяроддзе — важнае прафесійнае пытанне. Пра падобныя здымкі мне распавядалі Уладзімір Суцягін і Алег Яравенка: мікраасяроддзе (манастыр, індыйская пякарня) як абмежаваны космас са сваімі законамі патрабуе часу, фармавання адносін і вядома, унутранага стрыжня. Каб не згубіцца, памятаць, што і навошта ты робіш. «Трэба было пажыць сярод іх, пахадзіць, прывыкнуць самому, прыглядзецца, каб не здавацца чужым. І толькі потым здымаць»... Такая была задача перад здымкай.

Іншым шляхам пайшоў Даніл Парнюк («Свята»), які змог лёгкай мабільнай камерай фіксаваць хутка і блізка, але захаваць пры гэтым такую велізарную дыстанцыю, што ягоную гіперрэалістычную серыю немагчыма глядзець без горычы.


2.



1.

Андрэй Шчукін таксама знайшоў свой падыход: «Тэрыторыя» звязаная з некалькімі гарадскімі рынкамі і сабраная з кадраў розных гадоў. Набліжэннаў да тэмы было шмат, для праекта «Кінэстэтыка» і студыйнай здымкі Андрэй купляў старыя рэчы, так што вопыт напрацоўваўся паступова. Але складана давесці такую разрозненую здымку да выніку. Інструменты, запчасткі, стары абутак — аб чым гэта ўсё? Стойкі, шапікі, пластык на зямлі, латкі, побач з якімі кіёскі здаюцца раскошай, платы — у чым тут «тэрыторыя»? Танны свет, гандаль і стасункі, дарослыя і дзеці — думаю, сакрэт у тым, што геаграфічная прастора не роўная сацыяльнай. І калі з геаграфічным кантэкстам больш-менш ясна, то сацыяльнае ўяўленне значна шырэй. Счытваецца, вядома: рынак патрыманых рэчаў — ціхае, пасіўнае дысідэнцтва, выварат гламуру і дабрабыту. Аўтар «падымае» з гэтага асяроддзя і годнасць рэальных прадметаў, надзейных, зробленых не на адзін дзень рэчаў, і годнасць людзей, якія таксама не здаюцца так хутка — часу, што сыходзіць, рынку (як ні парадаксальна гэта гучыць), модзе, эфемернасці.

Зразумела, персанажы і сюжэты «Тэрыторыі» — іканічныя вобразы, то-бок лёгка пазнавальныя, тая самая фактура. Але гэта не выключае кадавання і нават гульні: веру — не веру.

...Каб скончыць тэму «Месяца фатаграфіі ў Мінску», адзначым, што альбом фатаграфій Валерыя Лабко ўсё ж такі выйшаў. Тыраж у 500 асобнікаў надрукавалі ў Каўнасе. Гэта першае выданне пра легендарнага фатографа постсавецкай Беларусі. Яшчэ не даследаванне, але ўжо поле для наступных крытычных работ. У першай частцы альбома сабраны фатаграфіі з ключавых серый, пра якія мы пісалі, і апошні аўтабіяграфічны артыкул «Заўтрашняя фатаграфія». Другая частка ўяўляе з сябе падборку эсэ калег, сяброў, вучняў Валерыя Лабко. Гэтыя людзі былі непасрэднымі ўдзельнікамі падзей, яны — першакрыніцы інфармацыі аб тым, што адбывалася ў беларускай фатаграфіі ў 1980-я, 1990-я, 2000-я. У поўнай меры архіў Валерыя Лабко яшчэ трэба будзе вывучаць, і першы крок да гэтага ўжо зроблены.

1. Вокладка альбома Валерыя Лабко.
2. Андрэй Шчукін. З праекта «Тэрыторыя». Фота. 2016.

У СЁННЯШНІМ АГЛЯДЗЕ ТРЫ АЛЬБОМЫ, ШТО ПАБАЧЫЛІ СВЕТ ПА-ЗА МЕЖАМІ БЕЛАРУСІ.



«Rojo y Negro».
Юлія Раманцова.
Дэма, 2016.

«Rojo y Negro» — трэцяя плытка піяністкі і кампазітаркі, інспіраваная іспанскай музыкай і запісаная пры ўдзеле гітарыста фламенка Карласа Піньяна і двух выканаўцаў на перкусіі. Найбольш адметная рыса гэтай аўтарскай праграмы — лірыка, вельмі выразная і кранальная, што ў нечым нават трушчыць меркаванне пра іспанскую музыку як пра нешта надзвычай эмацыйнае і каларытнае. Бо, як падалося, чутных зваротаў да ўласна атмасферы фламенка тут не так і шмат. Больш важкі акцэнт робіцца на аўтарскае пераасэнсаванне стылю. Можна, відаць, ужыць і слова «стылізацыя» ўжо хоць бы таму, што фламенка — гэта найперш гучанне гітары. А тут, прыкладам, у п'есе «Soledad» фартэпіяна на дзіва арганічна сплятаецца з гукамі інструмента Карласа Піньяна. Паэтычныя назвы кампазіцый «Su lagrima» («Ягоная сляза»), «Simbiosis», «Sin ti» («Без цябе») нібы падкрэсліваюць закладзены ў іх змест. Яны выклікаюць і найбольш моцныя ўражанні, таму што тут эмоцыі прыхаваныя недзе ў глыбіні музычнага цела, а не клякочуць звонку.
Дадам сюды ж і п'есу «La flor del helecho», назву якой можна перакласці як «Папараць-кветка». Паводле спадарыні Юліі, яна — даніна радзіме. Артыстка патлумачыла, што агульны сэнс праграмы будаваўся на сінтэзе, сублімацыях музычных ідэй, атрыманых пад уплывам іспанскай культуры, прапушчаных праз прызму славянскага ўспрымання і адукацыі, стварэнне сімбіёзу класічнага піянізму і аўтэнтычнага фламенка як музыкі новага напрамку. Трэба прызнаць: Юлія Раманцова здолела дасягнуць пастаўленай мэты. Застаецца прычакаць тыражавання «Чырвонага і чорнага». Праграма заслугоўвае гэтага.



«Medieval Classic Rock».
«Стары Ольса».
«Cool Hat Records», 2016.

Грошы на запіс альбома збіраліся праз краўдфандынг. Прыхільнікаў калектыву яўна падштурхнула задума зрабіць каверы хітоў сусветнай рок-музыкі і выканаць іх на сярэднявечных інструментах. Вось чаму альбом варта ў першую чаргу ўспрымаць як праект чыста камерцыйны, які быў падтрыманы вялікім турам «Старога Ольсы» па ЗША, дзе музыкі далі больш за паўсотню канцэртаў. Тым не менш сама плытка падзеяй у айчыннай музыцы не зрабілася. І вось, думаецца, чаму. Вельмі стракаты, рознастылёвы матэрыял, абраны для запісу, вымагаў найперш вынаходлівых, дакладных аранжаванняў, чаго, на жаль, у музыкаў збольшага не атрымалася. І калі такія песні, як «Highway To Hell», «Another Brick in The Wall», «Iron Man» гучаць наогул няблага перш-наперш у сэнсе вакальнай іх падачы Алесем Чумаковым, дык у выпадку з бітлоўскай «A Hard Day's Night», арыгінал якой адзначаны абсалютна іншай стылістыкай вакалу, можна казаць пра цалкам правальны кавер. Падумалася, што вынік быў бы куды больш паспяховы, калі б музыкі абмежаваліся інструментальнай версіяй, як гэта было зроблена з некаторымі іншымі песнямі.
У цэлым можна сцвярджаць, што нейкіх пярлінак у праграме няма. Калі яе пачатак слухаеш з пэўнай зацікаўленасцю (ну-ну, што яны прыдумалі?), дык чым далей, тым больш схематызм і нават аднастайнасць аранжаванняў даюцца ў знакі. Вось калі «Стары Ольса» падчас канцэртных выкананняў арыгінальных твораў Сярэднявечча выкарыстоўваў цытаты з рок-класікі, гэта ўспрымалася як дакладны, дарэчны досціп. Аднак праграма «Medieval Classic Rock» слухаецца як жарт праз гвалт над сабой, не ў час і не да месца. Хоць як добры камерцыйны прадукт яна цалкам паспяховая. Што ўжо няблага...



«Colibri». *Яўген Магаліф.*
Інтэрнацыянальны музычны праект. Аўтарскае выданне, 2016.

Гэты альбом быў запісаны падчас аўтарскага канцэрта Яўгена Магаліфа ў сакавіку 2016 года ва ўкраінскім Дняпры пры ўдзеле мясцовага сімфанічнага аркестра пад кіраўніцтвам Наталлі Панамарчук, флейтыстаў Эдуарда Сыцянкі (Польшча), Алега Сыцянкі (Фінляндыя), Патрыка Дылеры (ЗША), Валерыя Шаўчэнкі (Украіна) і ўкраінскай піяністкі Марыі Фраловай. У першую чаргу выконваліся творы, напісаныя кампазітарам для флейты.
Адкрывае праграму загалоўная п'еса — выдатная візітоўка майстра! Далей чуем «Serenity», прыгожую кампазіцыю, адзін з тых лірычнага складу твораў, якія, на маю думку, атрымліваюцца ў Яўгена Магаліфа асабліва вытанчанымі і змястоўнымі («Aria», «Revelation», 3 частка Канцэрта для флейты). Наогул праграма канцэрта была складзеная надзвычай удала, яна найперш дэманструе тое, наколькі розную па характары, змесце музыку здольны ствараць Яўген Магаліф. Пры гэтым неабходна адзначыць добрую якасць запісу, што ва ўмовах канцэртнага выканання пры ўдзеле вялікага калектыву атрымліваецца зрабіць не заўсёды. Закрывае праграму аранжаванне ўкраінскага шчодрыка «Carol Of The Bells», якая ўжо гучала ў канцэрце ў аркестравай версіі, а гэтым разам была ўвасоблена квартэтам флейтыстаў. Нечаканая, змястоўная, тлустая кропка на заканчэнне!
Адзначу, што выданне альбома адбылося дзякуючы падтрымцы сяброў Яўгена і аматараў ягонай музыкі. Сярод іх — Аляксей Казлоўскі, былы бас-гітарыст рок-гурта «Сузор'е», які займаўся дызайнам плыткі. Цікава, што Эдуард Сыцянка — ягоны стары калега і партнёр у рок-бэндзе «Універсітэт». Цяпер іх зноў злучыла прыгожая і сапраўды шчодрая на фарбы музыка Яўгена Магаліфа.

АД ПАПУЛЯРНАСЦІ ДА ЭСТЭЦТВА

XI Міжнародны фестываль Юрыя Башмета

Юлія Андрэева

Сёлета вядомы міжнародны музычны форум прайшоў у адзінаццаты раз. Самы час аналізаваць тэндэнцыі, падводзіць прамежкавыя вынікі.

Першая і найвідавочнейшая выснова заключаецца ў тым, што фестываль цягам гадоў здолеў выхаваць уласную публіку. Сфармавалася кола людзей, якія лічаць, што класічная музыка — гэта прэстыжна. Парадаксальным чынам таму таксама спрыяў даволі высокі кошт на квіткі. Як казала вядомая ў Мінску пані псіхатэрапеўт: «Калі я пастаўлю на свае паслугі занадта нізкі кошт, мой метад проста не спрацуе!» Людзі цэняць тое, што каштуе нямала. На шчасце, у фестывалю ёсць свая «сацыяльная палітыка», і тыя катэгорыі слухачоў, каму квіткі сапраўды патрэбныя, а набыць няма магчымасці, атрымоўваюць іх бясплатна.

Прыцягненню публікі спрыяе і рэклама — на думку некаторых, занадта агрэсіўная. Але менавіта гэтак ва ўсім свеце прапагандуецца высокая культура, і калі падобны метад эфектыўны, ім трэба карыстацца. Тым больш што па меры фармавання публічнай прасторы фестывалю адпадае патрэба ў экстравагантных метадах прыцягнення слухачоў. Рэклама, не губляючы актыўнасці, ператвараецца ў анансаванне і музычную асвету, а сам форум становіцца ўсё больш эстэцкім.

Асабліва паказальным у гэтым сэнсе быў канцэрт адкрыцця. Замест пампезнага шоу — вытанчаны камерны вечар. На сцэне два музыканты, лаўрэаты міжнародных конкурсаў — Сяргей Крылоў (скрыпка, Італія) і Расціслаў Крымер (фартэпіяна, Беларусь). У праграме — Саната для скрыпкі і фартэпіяна ор. 134 Дзмітрыя Шастаковіча і салонныя скрыпічныя мініяцюры Фрыца Крайслера.

Сёй-той з публікі здзіўляўся, навошта было браць такую доўгую (40 хвілін!), складаную для ўспрымання, трагічную — на мяжы псіхасімвалізму — познюю санату Шастаковіча. Але ў тым і сутнасць, што арганізатары фестывалю гэткім чынам дэманстравалі ўпэўненасць у сабе і ў публіцы.

І яны не памыліліся. У зале быў аншлаг, людзі слухалі, сцішыўшы дыханне. З першых тактаў сталася відавочна, з якой нагоды Мсціслаў Растраповіч уключыў Сяргея Крылова ў спіс пяці лепшых скрыпачоў ХХ стагоддзя. Крылоў сапраўды найлепшы — але пры тым збольшага трымаецца ў ценю, не гоніцца за таннай славай, іграе на скрыпцы свайго бацькі (вядомага скрыпічнага майстра), а не Страдзівары або Гварнеры. І калі аргкамітэт робіць стаўку



1.

на такога сур'ёзнага, «не медыйнага» выканаўцу, гэта шмат сведчыць пра сам фэст, пра яго мастацкія арыенціры і прыярытэты. Цікава, што найбольш эстэцкай часткай праграмы апынуўся нават не Шастаковіч, а Крайслер. Хоць шырокая публіка гэтай эстэцкасці не адчула і па-дзіцячы радавалася мілагучнасці знаёмых мелодый, лёгкасці і пругкасці танцавальных рытмаў. У мяне нават узнікла падазрэнне: саната Шастаковіча была ўзятая спецыяльна, па кантрасце, каб адцяніць п'есы Крайслера, а не наадварот.

У сваім інтэрв'ю напярэдадні канцэрта Сяргей Крылоў выказаўся так: «Мне здаецца, што традыцыя выканання Фрыца Крайслера як кампазітара і віртуоза-скрыпача ў XXI стагоддзі практычна страчаная. Мастацтва glissando, пачуццё меры — а гэта акурат і стварае непаўторную атмасферу венскіх вальсаў — вельмі цяжкая задача для выканаўцы. Крайслер такі ж складаны, як і Шастаковіч, але з іншых прычын.

Я шчаслівы чалавек, бо вучыўся ў Абрама Штэрна — аднаго з апошніх магіканаў гэтай традыцыі і гэтага рэпертуару. У ім панавалі вялікія скрыпачы — сам Крайслер, Яша Хейфец, Тоша Зайдэль, Міша Эльман, Ісаак Стэрн і некаторыя іншыя выканаўцы. Лічу сябе годным прадаўжальнікам гэтых традыцый хоць бы з той нагоды, што я асабіста — праз Абрама Ханanaвіча Штэрна — размаўляю са светам Крайслера».

І сапраўды, п'есы Крайслера прагучалі з надзвычайным густам і тонкасцю інтанацыі. Зрэшты, падобныя тонкасць і дакладнасць, плюс глыбіня і пластычнасць у кожнай фразе, плюс класіцысцкая яснасць формы прысутнічалі і ў выкананні санаты Шастаковіча. Варта падкрэсліць, што гэта заслуга не толькі Крылова, але і беларускага піяніста Расціслава Крымера, які з'яўляецца мастацкім кіраўніком музычнага форуму. Ведаючы схільнасць беларусаў недаацэньваць уласныя дасягненні, Крылоў зазначыў: «Расціслаў Крымер — фантастычны музычны партнёр, вельмі рафінаваны, тонкі музыкант, які вылучаецца прыгожым гукам, пачуццём формы і меры. Мне вельмі падабаецца з ім працаваць. Гэта сапраўды музыкант з вялікай літары».

Высокімі музычнымі якасцямі адрозніваўся і канцэрт «Легенды фартэпіяна». Сёлета ў ролі «легенды» апынуўся народны артыст Расіі Мікалай Луганскі. Раней ён прыязджаў на фестываль з сольнымі канцэртамі, а цяпер выступіў сумесна з Дзяржаўным акадэмічным сімфанічным аркестрам Рэспублікі Беларусь, на чале якога ў той вечар паўстаў вельмі таленавіты, на мой погляд, расійскі дырыжор Аляксей Шацкі.


2.

І зноў праграма не абяцала слухачам лёгкага жыцця. У першым аддзяленні — сімфанічная паэма Ферэнца Ліста «Прэлюды» і Трэці канцэрт для фартэпіяна з аркестрам Сяргея Пракоф'ева, у другім — сімфанічная карціна Мадэста Мусаргскага «Ноч на Лысай гары» і «Рапсодыя на тэму Паганіні». Такая насычанасць патрабуе ад слухачоў немалой вытрымкі. І тым не менш у зале ізноў быў аншлаг, кожны нумар, у тым ліку і аркестравыя п'есы, узнагароджваўся бурнымі апладысментамі. Крыху хвалявалася я за аркестр — бо ні саліст, ні дырыжор, асабліва ў Трэцім канцэрце Пракоф'ева, — не абмяжоўвалі сябе ні ў тэмпах, ні ў рытмічнай агрэсіі. У канцы Луганскі глыбока і натхнёна сыграў на біс дзве п'есы з цыклу Чайкоўскага «Поры года».

Вытанчана-сур'ёзным апынуўся і гала-канцэрт камернай музыкі, які праходзіў у зале «Верхні горад». У праграме Дуэт для скрыпкі і віяланчэлі Золтана Кодаі, Трыа сі-бемоль мажор ор. 11 Людвіга ван Бетховена, Трыа мі-бемоль мажор ор. 100 Франца Шуберта.

Трэба аддаць належнае Расціславу Крымеру — ён запрашае на фестываль выдатных струннікаў. Бліскучы віяланчэліст Аляксандр Бузлоў. Тэмпераментная і яркая скрыпачка Аліса Маргуліс. Інтэлігентна-стрыманы Ніклас Ліепа — узорны прадстаўнік нямецкай скрыпічнай школы.

І што асабліва цікава — ніхто з іх не выступаў з сольнымі канцэртамі. Усе прыехалі як камерныя выканаўцы і ўдзельнікі Міжнароднага камернага аркестра «East-West Orchestra». Гэты па-свойму ўнікальны калектыў, заснавальнікам і мастацкім кіраўніком якога з'яўляецца Расціслаў Крымер, у нечым падобны да башметаўскіх «Салістаў Масквы», але, на мой густ, лепшы. Палова музыкантаў — беларусы, астатнія з Расіі, Украіны, Германіі, прыбалтыйскіх краін. Амаль усе — лаўрэаты найбольш аўтарытэтных міжнародных конкурсаў.

У выніку «легендай на скрыпцы Страдзівары» стаў сёлета «East-West Chamber Orchestra». І не толькі таму, што мінімум тры аркестранты былі з інструментамі Страдзівары або Гварнеры. Уражанне ад аркестра аказалася нават большым, чым ад афішнай салісткі Вівіян Хагнер. Яна па-жаночаму элегантна і стыльна выканала Канцэрт Моцарта для скрыпкі з аркестрам № 5 KV 219 і разам з Расціславам Крымерам — Канцэрт для скрыпкі і фартэпіяна з аркестрам KV Anh. 56, з якога Моцарт скампанаваў 120 тактаў, а астатняе рэканструяваў у 1985 годзе англійскі кампазітар Філіп Уілбі. Гэта была прэм'ера ў Беларусі.

Яшчэ большае ўражанне зрабіла на мяне другое аддзяленне. Віртуознае сола Аляксандра Бузлова ў п'есе Джаакіна Расіні «Une Larme» («Сляза»). Пранікнёныя і густоўныя Варыяцыі Антона Арэнскага на тэму Чайкоўскага «Был у Христа-младенца сад» у выкананні «East-West Chamber Orchestra» пад кіраўніцтвам Крымера. І, нарэшце, танец Мяліты Станюты пад танга П'яцолы — галоўны сюрпрыз для інтэрнэт-парталаў і «простай» публікі.

Так, гэта быў эксперымент. Мастацкая гімнастыка на вялікай філарманічнай сцэне ў суправаджэнні жывога аркестра — тако-

га, здаецца, яшчэ не было нідзе ў свеце. Не ўпэўнена, што гімнастка адчувала сябе камфортна на невялікай прасторы паміж аркестрам і рампай. Але атрымалася прыгожа, і мы ўбачылі: паміж высокім мастацтвам і спортам таксама ёсць шмат агульнага, ёсць мосцікі, якія іх злучаюць.

І, зразумела, гістарычнай падзеяй сталася запрашэнне на фестываль жывога класіка, народнага артыста Украіны Валянціна Сільвестрава, што ўпершыню наведаў Беларусь. Раней фестываль ужо запрашаў кампазітараў такога кшталту. Але менавіта прыезд Сільвестрава — выключна важная падзея, якую, без перабольшання, можна назваць гістарычнай. Важнай цяпер ужо з пункту гледжання айчыннай кампазітарскай школы. Хтосьці скажа: «Дык Сільвестраў жа, не Шастаковіч!» Але гэта фігуры аднолькавага маштабу. І Шастаковіч, насуперак легендзе, афіцыйна ў Мінск ніколі не прыязджаў.

У 1980-х намаганнямі дырыжора Віталя Катаева прыязджалі іншыя — Альфрэд Шнітке, Эдысан Дзянісаў. На той час гэта было небяспечна. Дзянісаў апынуўся ў «хрэннікаўскай сямёрцы» (чорны спіс Саюза кампазітараў СССР) і пад татальнай забаронай. Але перад канцэртам для публікі ў зале наладзілі сустрэчу, можна было задаваць пытанні… Не памятаю з гэтага нічога, апрача несімпатычных словаў у адрас Пракоф'ева і Шастаковіча.

Не ведаю, у якой ступені прыезды Шнітке і Дзянісава ў той час паўплывалі на творчасць беларускіх кампазітараў. Даступнасць самой музыкі была горшай, але меліся рознага кшталту асабістыя кантакты — у дамах творчасці, на семінарах, з'ездах. Дарэчы, калі цяпер я запыталася ў Сільвестрава, ці ведае ён беларускую музыку, мой суразмоўца не здолеў згадаць ніводнага прозвішча. Пазней успомніў толькі адно — Віктар Капыцько.

Усё гэта сведчыць пра нашу самаізаляцыю — як у СССР, так і цяпер. У такой сітуацыі вельмі важнай падаецца ідэя Расціслава Крымера запрасіць у краіну шэраг легендарных кампазітараў сучаснасці, наладзіць іх сустрэчы з студэнтамі, выканаць творы — каб паспець працягнуць ніць паміж стагоддзямі, паміж музыкай беларускай і сусветнай.

Усё пачалося з прыезду ў Мінск 77-гадовага на той час Гіі Канчэлі. Сустрэча з ім і беларуская прэм'ера яго сімфанічнай паэмы «Стыкс» адбыліся у межах VII фестывалю Юрыя Башмета (2012). У наступным годзе атрымалася прывезці найбуйнейшага кампазітара сучаснасці, 80-гадовага Кшыштафа Пэндэрэцкага. Адбылася беларуская прэм'ера яго грандыёзнай араторыі «Credo», а таксама сустрэча з кампазітарамі, педагогамі і студэнтамі ў Акадэміі музыкі. Два гады таму госцем форуму апынулася сама Сафія Губайдуліна з дзвюма аркестравымі п'есамі: «Warum?» (прэм'ера ў СНД) і «Вершнік на белым кані» (прэм'ера ў Беларусі). І зноў сустрэча з кампазітарамі, педагогамі і студэнтамі.


3.

І кожны раз замежныя славутасці не толькі знаёмяць нас з уласнай творчасцю, але і самі знаёмяцца з сачыненнямі беларускіх аўтараў. Пачынаючы з 2007-га Расціслаў Крымер амаль штогод замаўляе ім для форуму буйныя сімфанічныя опусы. Так паўстала канцэртная фантазія «Ingemisco» Галіны Гарэлавай для альта з аркестрам (2007), «Паганскае дзейства» Вячаслава Кузняцова для фальклорных ансамбляў і сімфанічнага аркестра (2008), «Сны Замкавай гары» Канстанціна Яськова для аркестра і цымбалаў (2011), «Архітэктон» Валерыя Воранава для двух фартэпіяна, чытальніка і сімфанічнага аркестра (2013), «Туман» Вольгі Падгайскай для аркестра і аргана (2014), Канцэрт для сімфанічнага аркестра «Грамадзяне горада Кале» Алега Хадоскі (2015), «Sleepwalker» Сяргея Бадалава (2016).

Варта адзначыць, што гэтыя праекты ажыццяўляюцца пры падтрымцы Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Дарэчы, фестываль ніколі не ператвараўся ў прастору выключна сучаснай музыкі. Многія найноўшыя сачыненні выконваліся побач са спадчынай Брамса, Чайкоўскага, Равэля, Бетховена. Нават у 2014-м, калі ўпершыню ў гісторыі фэсту ў межах аднаго канцэрта адбыліся прэм'еры твораў масцітай Сафіі Губайдулінай і маладой беларускай кампазітаркі Вольгі Падгайскай, камертонам для іх сталася Дзявятая сімфонія Шуберта.

Адзінае выключэнне — сёлетні вечар прэм'ер «Сучасная класіка», у якім сустрэліся тры пакаленні кампазітараў XX–XXI стагоддзяў: Сяргей Пракоф'еў, Валянцін Сільвестраў і малады беларускі аўтар Сяргей Бадалаў. Але Пракоф'еў — ужо таксама класіка.

У кожным разе такі фармат прадстаўлення сучасных опусаў патрабуе іх ацэнкі паводле гамбургскага рахунку — то-бок без аніякіх зніжак на «сучаснасць», «складанасць», «непадрыхтаванасць слухача». Аднак ацэнка вымагае пэўных крытэрыяў. Якіх? Вось задача для музыказнаўцы. Калі будзем шчырыя самі з сабой, дык адразу зазначым, што кіруемся падвойнымі стандартамі: Шуберта ацэньваем на адзін лад, а Дзянісава з Губайдулінай — на іншы.

А тут на даляглядзе з'яўляецца Сільвестраў — кампазітар, у творчасці і мастацкай філасофіі зусім не тыповы для сучаснага музычнага ландшафту. Адным сваім з'яўленнем ён шмат у чым змяніў не толькі крытэрыі, але ацэнкі многіх з'яў у беларускай музыцы, прымусіўшы паглядзець на іх іначай.

Моцна ўзрушыла размова з госцем за два дні да канцэрта. Расціслаў Крымер запрасіў мяне як музыказнаўцу зрабіць з Сільвестравым эксклюзіўнае інтэрв'ю, каб данесці да прафесійнай супольнасці слова жывога класіка. Належным чынам падрыхтавалася: вывучыла біяграфію, праслухала сачыненні, сфармулявала шэраг пытанняў. Аднак пытанні мае толькі заміналі, бо пасля кароткага аповеду пра свае жыццёва-музычныя прыгоды спадар Сільвестраў павёў размову зусім пра іншае.

Пра музычную мову і кампазітарскую пакору. Пра радыкальную розніцу паміж музыкай, скампанаванай на слых і на паперы.

Пра тое, што музычны твор мусіць помніцца, і мэта сачынення музыкі — захаваць у памяці ўдалую музычную знаходку. Што кожны інтэрвал трэба здабываць слыхам, а не канструяваць, і опус мусіць у гатовым выглядзе існаваць у памяці, перш чым кампазітар яго запіша.

Што музыка — гэта не толькі працэс, але і… (ён не кажа «мелодыя», але, відавочна, размова менавіта пра яе).

Што трэба вяртацца да Ліста і Бетховена і «рабіць чалавечую музыку».

Што ідэал — гэта Шуберт, у чыіх творах «аніякага майстэрства няма — акрамя азарэння і меладычнага дару, які ён меў».

І раптам разумею: Сільвестраў сур'ёзна, як пра нешта рэальнае, марыць пра вяртан-

не музыкі на старыя шляхі, калі яна была здольнай перадаваць эмоцыі, калі яна была любімай — як сачыненні Шуберта, Шапэна, Бетховена, Ліста.

А як жа тады з навізной, што на працягу стагоддзяў успрымалася рухавіком музычна-гістарычнага працэсу?

«Тая эпоха была настроена на тое, каб шукаць навізну ў непадобным і незразумелым. А ў нас цяпер сітуацыя змянілася. Незразумелае ў зразумелым — вось гэта ёсць цяпер навізна».

А што ж тады авангард, якому Сільвестраў аддаў значную частку жыцця?

«Авангард — гэта спроба ўзарваць музычную мову знутры і вярнуцца да вытокаў. Яна скончылася крахам, але ўзнікла мноства тэхнік, што навучаюць, як гэты крах рабіць! Я працягваю быць авангардыстам, але гэта авангард з іншага боку Месяца».

Далей ізноў развагі пра памяць. «Сустрэўшы таго, каго мы памятаем і любім, мы ўсміхаемся. І гэтаксама з музыкай. Знаёмыя і любімыя музычныя тэксты пры сустрэчы, як сабакі, машуць нам хвастамі...»

Дык значыць, адзіны крытэр вартасці музычнага твора — любоў? Гэтая думка пужае, бо мы прывыклі калі не любіць, дык паважаць. Страшна, што ў спустошанай снабізмам прасторы не знойдзеш чаго палюбіць.
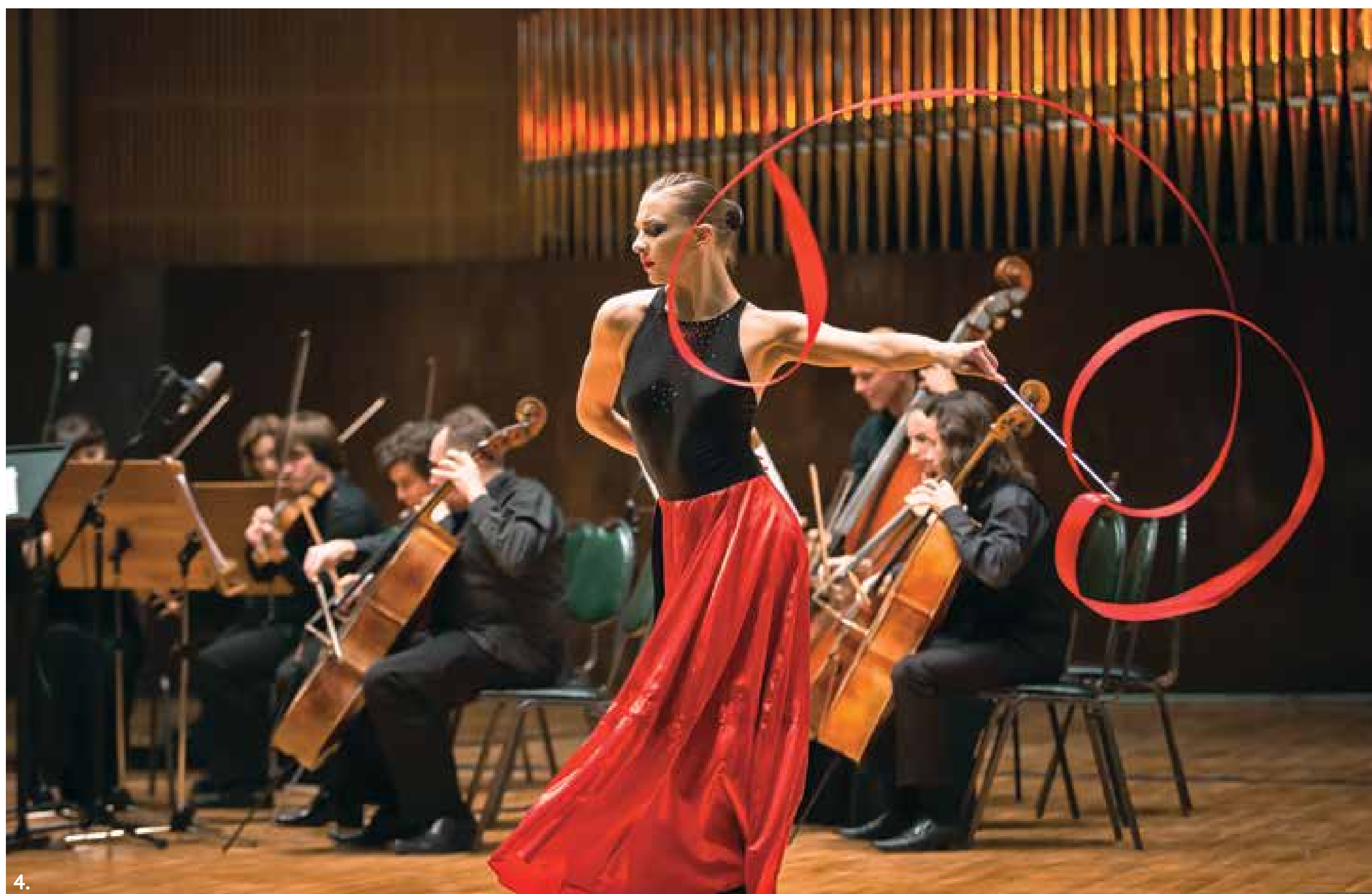
З гэтымі развагамі іду на канцэрт і знаходжу ў творах Сільвестрава тое, пра што ён казаў. Пошук таго, як музыка ізноў можа стаць любімай. Яна заварожвае сваёй цішынёй, тонкай інтанацыйнасцю, настроем. Унутры яе хочацца жыць. Аднак — як ён сам лічыць — гэта яшчэ бутон, а не ружа.

Тая ж туга па любові адчуваецца і ў музыцы Бадалава, але ён у пэўны момант не вытрымлівае напружання, зрываецца ў авангардысцкую майстравітасць, у экзальтаваныя кульмінацыі, у працэсуальнасць, у шум — што цалкам зразумела для маладога кампазітара. Аднак вялікі крок у належным напрамку ўжо зроблены, і я ўпэўнена: Бадалаў яшчэ парадуе нас сталымі, прыгожымі творамі. У «Скіфскай сюіце» Пракоф'ева нічога не адчуваецца — гэта суцэльная музыка разбурэння.

А праз некалькі дзён па заканчэнні башметаўскага фэсту амаль выпадкова трапляю на канцэрт Камернага аркестра Беларускай акадэміі музыкі пад кіраўніцтвам Пятра Вандзілоўскага. У праграме — адразу два беларускія сачыненні: «Музыка нерасказаных гісторый» Андрэя Якушава і «Тоўсты сшытак» Аляксандра Літвіноўскага, сюіта для камернага аркестра. Абодва опусы працяглыя, другі доўжыцца паўгадзіны. І — о цуд! — падчас абодвух твораў убачыла на юных тварах аркестрантаў, якія іх выконвалі, асалоду ад музіцыравання. Асаблівую ўсмешку, што не зблытаеш ні з якай іншай. Асаблівыя рухі цела, якое жыве ў музыцы, а не проста бярэ на інструменце асобныя ноты.

Не ведаю, ці супадзенне, што абодва гэтыя сачыненні маюць пад сабой літаратурную аснову. Кожны з іх — своеасаблівага кшталту раман у музыцы. Зрэшты, Сільвестраў таксама прарываўся ў неарамантызм праз паэзію, праз літаратурнае слова, праз раманс. Магчыма, слова і сюжэт дапамагаюць кампазітару пазбавіцца ад снабісцкіх комплексаў і страхаў і, калі пашанцуе, прыйсці да музыкі, якая будзе вартая любові. Я ўпэўнілася, што на сучаснай беларускай глебе гэта магчыма. А далей усё вырашаюць талент і кампазітарская ўдача.

1. Міжнародны камерны «East-West Orchestra» і скрыпачка Вівіян Хагнер (Германія).
Фота Уладзіміра Яўстаф'ева.
2. Скрыпач Сяргей Крылоў (Італія) і піяніст Расціслаў Крымер (Беларусь).
Фота партала relax.by.
3. Кампазітар Валянцін Сільвестраў (Украіна).
Фота Юліі Андрэевай.
4. Танга П'яцолы ў выкананні Мяліты Станюты і «East-West Orchestra».
Фота Уладзіміра Яўстаф'ева.


4.

ТРЫУМФАЛЬНЫЯ ДЗІВОСЫ КУР'ЯНА

Аўтарскі вечар кампазітара ў Белдзяржфілармоніі

Вольга Раманюк



Гэты музыкант — яркі творца-вынаходнік, які не проста развівае і рухае наперад беларускую нацыянальную культуру, але і шукае ў ёй новыя шляхі. Аўтарскі вечар на вялікай філарманічнай сцэне — адмысловая падзея, магчымасць пазнаёміць слухачоў са сваімі лепшымі сачыненнямі, паказальная і ў стылістычным сэнсе. Вечарына адлюстроўвае жыццё кампазітара, яго мысленне, тэатральнае і гумарыстычнае, часам іранічнае ўспрыманне рэчаіснасці.

Кожная кампазіцыя, якая прагучала на вечары «З вамі я не ў адзіноце…», уяўляе нейкую незвычайную знаходку, эксперымент, ноу-хау, увасабляе непаўторную старонку музычнага наробку Уладзіміра Кур'яна.

Першае аддзяленне праграмы складалася з камерных твораў, у якіх кампазітар паўстае перад слухачом эксперыментатарам і дэманструе прыхільнасць да інструментальнага тэатра, бо ягоныя опусы не толькі «чутныя», але і «бачныя» (невыпадкова Уладзімір Мітрафанавіч больш за 30 гадоў загадвае музычнай часткай у тэатры імя Янкі Купалы). Кур'ян падкрэслівае: «Мяне заўсёды прыцягвала яркая вобразнасць, а больш канкрэтна — праграмнасць сачыненняў… Інструментальны тэатр — гэта перш за ўсё эксперымент, гэта тэатр тэмбраў, тэатр выканаўцаў, у якім кожны інструмент паўстае ў ролі героя і раскрывае прыхаваны сюжэт, закладзены ў аўтарскай партытуры».

Уладзімір Кур'ян менавіта цымбальны кампазітар, хоць ён працуе ва ўсіх жанрах, уключаючы оперу. Замежнае прызнанне атрымала ягонае цымбальнае «Канцэрціна», што прагучала на класічным «Еўрабачанні» ў Вене чатыры гады таму, а творы для ансамбляў цымбалістаў і іншых народных інструментаў займаюць вядучае месца ў рэпертуары беларускіх выканаўцаў. Але на аўтарскім вечары ў першым аддзяленні цымбалы нават не з'явіліся. Перадусім вельмі выразна і яскрава гучалі тэмбры іншых інструментаў.

Дыялог са слухачом пачаўся з цыкла п'ес «Жартоўны тыдзень» для чытальніка, брас-квінтэта і ўдарных. Драматургія вызначана праграмным зместам: гумарыстычная, эмацыйна-каларыстычная характарыстыка кожнага дня тыдня. У ролі чытальніка выступіў аўтар, які настройваў публіку арыгінальнымі замалёўкамі, уласнымі гумарыстычнымі эпіграфамі. Такі блізкі кантакт кампазітара са слухачамі расквеціў творчую атмасферу. Новую версію опуса Уладзімір Кур'ян зрабіў менавіта для ансамбля салістаў «AMADIS-BRASS» (Дзмітрый Гарабачук — труба, Аляксандр Антановіч — труба, Андрэй Міхалевіч — трамбон, Павел Кунц — валторна, Віктар Ярыноўскі — туба і Міхаіл Канстанцінаў — ударныя), яны разыгралі на сцэне сапраўды інструментальны спектакль, дзе хапала дзейных асоб.

Гульня, эксперымент, інтрыга — галоўныя рысы музычнага партрэта Кур'яна. У канцэртнай п'есе «Трыумфальнае arco і трыумфальнае pizzicato» для кантрабаса сола, якая стала пераможцай на конкурсе Беларускага саюза кампазітараў, мы пабачылі тэатральнае прадстаўленне, калі выканаўца і яго інструмент — гэта дзейныя асобы спектакля. Ігра на інструменце спалучаецца з пазначаным кампазітарам сцэнарыем паводзін на сцэне: напрыклад, сапраўдная размова героя з жанчынай, дзе кантрабас — жанчына, а выканаўца — мужчына. Ягоны маналог выразна прагучаў ва ўвасабленні таленавітага маладога музыканта Эрыка Арлова, артыста аркестра Купалаўскага тэатра.

Здзіўляцца і здзіўляць! Такое творчае крэда кампазітара — аматара сюрпрызаў. У яго ўласны погляд на жыццё — погляд з добразычлівай іроніяй, гумарыстычны. Гэта пацвярджае «Залатая ліхаманка», папулярная канцэртная п'еса для чатырох валторн. У музычна-тэатральнай прасторы слухачы, здаецца, пабачылі пошукі героямі золата, адчулі іх узбуджаны, усхваляваны стан. Аднак мне здалося, што музыкантам не хапіла разняволенасці і выразнасці выканання.

Як прызнаецца сам творца, ён доўга выношвае ідэю кожнага сачынення, але потым хутка яго запісвае. Музыка Кур'яна вельмі эмацыйная, эфектная, з яскравай рытмікай. Усё гэта ўласціва гумарыстычнай замалёўцы «Фіндлей» — вакальнаму цыклу на вершы Роберта Бёрнса ў перакладзе Язэпа Семяжона. Перад слухачамі ўзнікла тэатральная сцэна ўзаемаадносін негаманкога, але настойлівага Фіндлея і прыгажуні, іх яскрава і артыстычна ўва-







собілі вядомыя оперныя салісты Наталля Акініна і Андрэй Марозаў, а падтрымлівалі дыялог ударныя Міхаіла Канстанцінава.

Візуальную частку праграмы ўпрыгожыла фотапрэзентацыя, якая нагадала асноўныя моманты жыцця Уладзіміра Кур'яна — сустрэчы з сябрамі, кадры з прэм'ер, хобі музыканта (ён вядомы рыбалоў і грыбнік). Такім чынам асоба кампазітара раскрылася перад гледачамі яшчэ больш цікава.

Першую частку імпрэзы завяршыла арыгінальная інструментальна-тэатральная сцэнка — «Перапіс насельніцтва» для брас-квінтэта і ўдарных. Якія толькі прылады тут ні спатрэбіліся — і друкарскія машынкі, і помпы ад надзіманай лодкі. Падкрэслю: выканаўцы ў парыках і ў чорных нарукаўніках пёрамі «запісвалі» ўсіх, хто прысутнічаў у зале ды з задавальненнем і асалодай увасаблялі гэтую музычную партытуру, дэманструючы немалыя акцёрскія здольнасці.

У другім аддзяленні канцэрта прагучалі два буйныя сачыненні Уладзіміра Кур'яна. Вобраз Купалля, які праходзіць праз многія творы кампазітара, неаддзельны ад нацыянальнага каларыту, яскравых фальклорных тэм, спалучаных з сучаснымі прыёмамі, і, вядома ж, гучання цымбалаў. Таму паэма «Дзівосы Купалля» ў выкананні салістаў Ларысы Рыдлеўскай, Аксаны Хахол, Аляксандра Рыцікава і Нацыянальнага народнага аркестра імя Жыновіча пад кіраўніцтвам Аляксандра Крамко выклікала ў слухачоў разнастайныя вобразныя асацыяцыі, калі яднаюцца папараць-кветка, вера ў цуд і прыгажосць. Але асабліва ўразіў апошні, кульмінацыйны твор вечарыны — кантата «Беларуская калыханка» (па аднайменнай паэме Васіля Віткі і на ўласныя вершы кампазітара). Менавіта гэтае драматычнае сачыненне адкрывае перад намі зусім іншае мастацкае аблічча творцы. У сваёй кантаце Кур'ян звяртаецца да найбагацейшай крыніцы народных напеваў, да музычнай тэмы той калыханкі, што маці спявала будучаму музыканту ў дзяцінстве.

Першапачаткова, у 1979 годзе, кантата была напісана для хору, салістаў і інструментальнага ансамбля. Новая рэдакцыя прагучала ў выкананні Дзяржаўнага камернага хору (дырыжыравала Наталля Міхайлава) і Нацыянальнага народнага аркестра імя Жыновіча.

«Беларуская калыханка» адлюстроўвае тэндэнцыі абнаўлення аўтарскага стылю, якія выявіліся перш за ўсё ў сінтэзе традыцыйнага і наватарскага. Сярод стылявых асаблівасцяў адзначым нетрадыцыйныя тэмбравыя ансамблі (хор, цымбальны аркестр, духавыя інструменты, раяль, сінтэзатар, электрагітара, ударная ўстаноўка), інтанацыйныя ўзбагачэнні музычнай мовы, жанравыя сплавы (у кантату пранікаюць прыкметы рок-оперы, музыкі для драматычных спектакляў), новае стаўленне да народнай творчасці (як сістэмы музычнага мыслення).



Адметная рыса кантаты — арганічны сінтэз эпічнага і лірыка-псіхалагічнага, абумоўлены сюжэтным развіццём, сканцэнтраваны на перадачы і раскрыцці душэўнага стану герояў. Значнае месца ў творы займаюць кантрасты тэматызму, драматургічная шматпланавасць, фармаванне цэлага на аснове частай змены вобразна-жанравых пластоў, з'яднанае з тэатралізацыяй і ўзмацненнем гульнявога пачатку сачынення, які ідзе ад народнага відовішчнага мастацтва. Кацярына Дзегцярова ў вобразе Маці ўразіла прыгажосцю голасу, здольнасцю паглыбіцца ў эмацыйны стан гераіні. Яе сцэнічныя партнёры — Ян Жанчак (Бацька) і Андрэй Коласаў (Сын) — яскрава і непаўторна ўвасобілі свае лірыка-драматычныя ролі, адцяняючы партыю Маці. Адмысловым прыёмам харавой інструментоўкі ў кантаце з'яўляецца супастаўленне сола і хору ці харавых груп, што стварае своеасаблівую «фальклорную тэатралізацыю».

Нароўні з галоўнымі дзейнымі асобамі і хорам раскрыццю зместавай задумы спрыяў аркестр пад кіраўніцтвам дырыжора Аляксандра Крамко, які насычаў кантату сімфанічным развіццём, выконваў абагульняючую, каментуючую ролю.

Далучымся да словаў Галіны Гарэлавай, якая аднойчы дала вельмі дакладную характарыстыку свайму калегу: «Уладзімір Кур'ян — талент. Ён — мастак-беларус, і ў кожным творы яго, у асобнай музычнай фразе пазнаецца тое непадобнае, унікальнае, той спецыфічны стан душы, пра што раней сказалі б — нацыянальны дух». Спадзяёмся, што сачыненні Уладзіміра Кур'яна будуць гучаць на беларускіх і замежных пляцоўках яшчэ доўгі і доўгі час.

Падчас вечарыны «З вамі я не ў адзіноце...».
Фота Сяргея Ждановіча.

ВІДОВІШЧА, КАШТОЎНАЕ ПІЯРАМ

Таццяна Мушынская

Напрыканцы кастрычніка Нацыянальны тэатр оперы і балета запрасіў публіку і журналістаў на вельмі цікавы міжнародны праект, беларуска-італьянска-французскі.

Такім чынам, «Травіята» Вердзі. Хор і аркестр нашы. Дырыжор запрошаны — Франсуа Рабер Жыраламі (француз, кіруе Нацыянальным аркестрам Сібіу ў Румыніі). Вядучыя партыі спяваюць замежныя вакалісты, чые артыстычныя рэзюме надзвычай пераканаўчыя. Партнёр праекта — UNICEF, салідныя спонсары. Акцыя шырока разрэкламаваная. Квіткі, вядома, не танныя, але даўно прададзеныя. На прэс-канфэрэнцыю, у якой, сярод іншага, адзначыліся паслы Італіі і Францыі, сабралося шмат журналістаў, ці не ўсе ўдзельнікі акцыі давалі тэлеінтэрв'ю. Калі ажыятаж — значыць, абавязкова пойдзем! Трэба ж даведацца, як сапраўдныя італьянцы спяваюць паітальянску оперны шлягер свайго суайчынніка, твор, даўно разабраны на арыі і дуэты. Карацей кажучы, Мінск у прадчуванні экстазу.


1.

Ідэя падобнага супрацоўніцтва тэарэтычна выдатная, яна вартая развіцця і далейшага працягу. Але... Першыя ж сцэны нарадзілі сумненні. У Марылін Леанэці (Віялета) багатая біяграфія. Вучылася ў Марсельскай кансерваторыі па класах аргана, спеваў, харавога і аркестравага дырыжыравання. Займалася ў мэтраў італьянскага опернага мастацтва. Яна — гід-перакладчык, музычны тэрапеўт. Усё слушна, ды галоўнае патрабаванне да саліста, які бярэцца за вядучую партыю, — насычанасць гукавой плыні. Без адпаведных вакальных дадзеных, школы, тэхнікі і артыстызму тут — ніяк. Партыя Віялеты, што раней здавалася мне такой прывабнай, такой віртуозна-лёгкай у нашых лірыка-каларатурных сапрана, аказваецца да немагчымасці цяжкая! Мо вакалістка спявала прастуджаная? Мо раней выступала ў больш камерных залах? А калі тэатр мае 1200 месцаў, тут патрабуецца іншая моц галасу.

Крыху дзіўным падаўся і Фульвіа Аберта, выканаўца ролі Альфрэда. Хоць ён і лаўрэат міжнародных конкурсаў, але часам голас Аберта гучаў моцна, а часам зрываўся на крык. У дадатак персанаж атрымаўся з адценнем парадыйнасці і камедыйнасці — і калі хапаў Віялету за аголеныя плечы ў 1-й дзеі, і калі ў 2-й, абураны і раз'юшаны, мітусіўся на сцэне ў штоніках недарэчнага жоўтага колеру. Для сучаснай пастаноўкі, для вобраза, напрыклад, футбольнага фаната — сама тое. Расчараваў і Жэрмон-бацька, хоць Марчэла Ліпі, спявак і мастацкі кіраўнік Тэатра імя Вердзі ў Пізе, прызнаваўся на прэс-канферэнцыі, што выконваў ролю больш за 60 разоў і сам неаднойчы ставіў гэты спектакль. У жыцці надзвычай абаяльны, на сцэне Ліпі гэтую прывабнасць нейкім дзіўным чынам страціў.


3.

«Травіята» — не харавая опера кшталту «Хаваншчыны» ці «Аіды», яна па сутнасці камерная, калі дзеянне засяроджана на стасунках трох герояў — Віялеты, Альфрэда і Жэрмона, таму важна, як зроблена кожная мізансцэна. А яны былі не зроблены ніяк, усё — прыблізна, мітуслівае, не выверана. Часам было сорамна за спевакоў, часам страшна. Тут не да вобраза і не да інтэрпрэтацыі! Пытанне: дапяюць або не дапяюць — канкрэтную арыю, дуэт, сцэну? Голас сарвецца ці не?

Дзіўна, але студэнты нашай Акадэміі музыкі, нат калі паказваюць дыпломны спектакль, спяваюць лепей. Больш прэзентабельна з пункту гледжання вакалу выглядаюць і маладыя артысты, удзельнікі міжнароднага конкурсу, што ладзіцца падчас Опернага форуму. Няхай нават не маюць прызавых месцаў. У «Травіяце» разгортваецца драма, трагедыя. Ды толькі героям, якіх мы пабачылі і пачулі, не тое што не спачуваеш, яны наўпрост не цікавыя. Думаеш, як бы хутчэй скончыўся здзек над класікай і Вердзі — ён жа, на жаль, не можа абурыцца.


2.

З поўнай адказнасцю сцвярджаю: нашы напраўду харызматычныя салісткі Алена Бундзелева і Таццяна Гаўрылава спяваюць Віялету ў 10 разоў лепей, чым вакалістка, якую мы з цяжкасцю, з пакутамі, але вымушаны былі слухаць. Вобраз Альфрэда, увасоблены Юрыем Гарадзецкім, сапраўды французам і вытанчаным арыстакратам, ніяк нельга параўнаць з героем Фульвіа Аберта. Ён, як кажуць, зусім з іншай оперы. Памятаю Жэрмона-бацьку ў геніяльным выкананні Аркадзя Саўчанкі. Бачыла гэтага героя ў выдатнай інтэрпрэтацыі Уладзіміра Пятрова.

Падчас спектакля задавала сабе пытанне: а што адчувалі салісты нашай оперы, хор, аркестранты, дырыжоры, слухаючы такое выкананне? Сорам, ганьбу, знявагу?.. Атрымліваецца парадокс. Нашы спяваюць, прабачце, за зарплату, без падобнай рэкламы, але нашмат лепей. А запрошаныя, у дадзеным выпадку на «Травіяту», пяюць



за ганарар ад банкаў, які ў разы адрозніваецца ад заробку. Усё суправаджаецца гучным і нястрыманым піярам. Не прафесійнае па сутнасці выкананне, але з яго робіцца вялікая мастацкая падзея. «Можа, чагосьці не разумею?!» — разгублена думала пасля 1-й дзеі. «Большай ганьбы я яшчэ не чуў!» — сказаў сам сабе невядомы мне глядач, выходзячы ў антракце ў фае.

Думаецца, на акадэмічнай сцэне ўсё ж не павінны здарацца падобныя прафанацыі. Каб трапіць у аркестр або хор тэатра, трэба прайсці няпросты конкурс. Прэтэндэнтаў на салісты праслухоўвае сур'ёзная камісія. А калі ўваходзіць у тэатр разам з пасольствамі і банкамі, дык узровень можа быць які заўгодна? Ёсць традыцыі, ёсць вакальная школа, выдатныя папярэднікі. Людзі, нельга выдаваць танную біжутэрыю за дыяменты!

— А публіка? Яна ж крычала «Брава!» і апладзіравала стоячы! — запярэчыць апанент. Думала і на гэты конт. Вядомы беларускі тэатральны крытык нядаўна разважала ў артыкуле: што рабіць, калі зала ўзнялася, а я не лічу патрэбным? Сядзець? Тады бачыш толькі чужыя спіны. Устаць разам, але не пляскаць у ладкі?

Патлумачу. Публіка ў нас добрая. Калі артыст прыехаў здаля, яго трэба маральна падтрымаць, а то будзе няёмка і няветліва. Публіка ў нас даверлівая. Яна прымае за чыстую манету ўсё напісанае ў газетах ці прамоўленае па ТБ. Публіка не можа ўявіць, што асятрыну ёй прапанавалі не надта свежую. У дадатак, калі глядач аддаў прыстойную суму за квіткі, ён ніколі не прызнаецца сабе ці некаму, маўляў, яго няхай і не знарок, але падманулі, выдаўшы за зорак тых, хто, па вялікім рахунку, зоркамі не з'яўляецца. І апошняе. Прафесійных музыкантаў у зале — ад 5 да 10 працэнтаў. Не болей. Тых, хто чуе, калі «міма нот», калі аркестр разыходзіцца з салістам. Але яны — людзі выхаваныя і не будуць гучна скандзіраваць: «Лажа! Лажа!» Тым больш кідацца памідорамі ці тухлымі яйкамі.

Чаму атрымалася так, як атрымалася? Магчыма, паверылі рэзюмэ і багатым творчым біяграфіям. Паверылі, але не праверылі. Напрыклад, праз YouTube. Відавочна, пасольствы існуюць не толькі каб вырашаць візавыя пытанні, але і каб актыўна прасоўваць уласную культуру. Яны і прасоўвалі! Але дыпламатам таксама хтосьці параіў, а яны не абавязаны дэталёва разбірацца ў тонкасцях вакалу.

Насамрэч прыкры «пракол» можна было б і не заўважыць, калі б падобнае ўражанне сталася адзінкавым. Тэатр оперы і балета, калі ён працуе не па сістэме стаджонэ, які «круціць» 20 разоў запар адну і тую назву, а рэпертуарны, калі назва кожны дзень новая, — механізм складаны. Штодня — спектакль, у выходныя ці на канікулах — па два. Зразумела, апрыёры штат не можа быць маленькім. Але, на маю думку, у агромністым калектыве не хапае чалавека, які дэ-факта быў бы мастацкім кіраўніком. Меў неаспрэчны аўтарытэт і бездакорны густ. І мог бы, напрыклад, сказаць Аляксандры Ціхаміравай, прыгожай жанчыне і здольнай балетмайстарцы, што «шахцёрскі вальс» у пастаўленым ёй балеце «Шчаўкунок» (калі на капелюшах танцоўшчыкаў гараць лямпачкі), — суцэльнае глупства і безгустоўнасць. З гэтага вальса смяецца, з яго рагоча і здзекуецца ўвесь тэатральны Мінск. Дакладней, тая частка, якая штосьці разумее ў харэаграфіі.

Каб бедны Пётр Ільіч пабачыў, ён бы, напэўна, памёр ад скрухі. Але ж ён нічога не скажа. Разлік, з аднаго боку, просты і слушны, а з другога — у нечым крыху цынічны. Якой бы ні атрымалася пастаноўка «Шчаўкунка», публіка ўсё роўна пойдзе. Бо яна купляе квіток на назву і Чайкоўскага (а яго немагчыма сапсаваць пастаноўшчыку). Калядная казка? Раство? Сходзім самі і зводзім дзяцей.

Фанаты купляюць праграмкі, не-фанаты могуць і не купляць. Калі сядзіш на балконе ці ў бельэтажы, артыстаў у грыме можна і не пазнаць. Іх увогуле можна і не ведаць. Калі ты зноў-такі не фанат і не крытык. Таму на «Шчаўкунку», на «Лебядзіным возеры» зала будзе прададзена заўсёды. Як на «Яўгене Анегіне» і «Пікавай даме». Глядач ідзе на відовішча.

Прэм'ера «Шчаўкунка» адбылася некалькі сезонаў таму. Згадаем больш блізкі прыклад. Опера «Вяселле Фігара» была паказана сёлета ў верасні, на адкрыцці сезона. Пастаноўшчык Міхаіл Кісляроў і мастак Алег Скудар запрошаны з Расіі. У эпізодах саду асновай сцэнаграфіі з'яўляюцца мілыя зялёныя кусцікі (з пластмасы, між іншым), у якіх па чарзе, прабачце за выраз, «абцыскаюцца» героі. Калі такія кусцікі ўпрыгожваюць сцэну раённага Дома ці Палаца культуры, нічога не маю супраць. Але часам у Палацах культуры (да прыкладу, у Маладзечна) сцэна на фестывалях вырашана з большай адметнасцю і фантазіяй.

Доўга не магла зразумець, чаму ў «Фігара» такая велізарная, агромністая пустая прастора — не раўнуючы як на стадыёне «Дынама» перад рэканструкцыяй. Адказ надзіва просты. Рэжысёр і сцэнограф узялі ды перанеслі свой жа спектакль, пастаўлены ў Маскоўскім тэатры імя Пакроўскага сем гадоў таму. Ды толькі там меліся камерная сцэна і адпаведная зала на 200-300 чалавек. А тое, што прыдатна для камернай прасторы, не зайграла і не зазззяла на вялікай. Дакладна ведаю, колькі каштуе праца рэжысёра-пастаноўшчыка ў драме і ў оперы, колькі — намаганні сцэнографа і мастака па касцюмах. Але не буду агучваць, каб не траўмаваць пяшчотную і ранімую псіхіку чытача-бюджэтніка. Заўважу: пластмасавыя кусцікі столькі не каштуюць. Дый рэжысёру плацілі, хутчэй за ўсё, за арыгінальнае рашэнне, а не капіяванне свайго ж.

Вярнуся да італьянскага праекта. Можна толькі вітаць, калі наш Оперны з кожным сезонам умацоўвае супрацоўніцтва з іншымі тэатрамі. Запрошаных салістаў шмат, яны спяваюць і танцуюць вядучыя партыі амаль кожны тыдзень. І робяць гэта ў большыні выпадкаў добра ці выдатна. Разнастайныя ўражанні публікі даюць магчымасць параўноўваць, заадно можна павысіць кошт квіткоў, стварыць інтрыгу. Міжнароднае супрацоўніцтва кожнага творчага калектыву — важны складнік. Так развіваецца ўвесь свет. Але няправільная і заганная традыцыя, калі спектакль разглядаецца як відовішча, каштоўнае ў першую чаргу грашыма. «Тэатр павінен зарабляць!» — гучыць з усіх бакоў, на ўсіх узроўнях і нарадах. Яно так, але не ўсімі сродкамі. Нездарма Ранеўская некалі казала: «Грошы разыдуцца, а ганьба застанецца».

І апошні пасаж. Давайце ўсё-такі пачнём паважаць найперш сваіх артыстаў, дырыжораў, кампазітараў, захапляцца імі. Не толькі тады, калі яны атрымалі прызнанне за мяжой, а пасля і мы ўжо ім паапладзіруем. На нядаўняй «Травіяце» згадвала вядомую показку, якая, на мой погляд, дакладна адлюстроўвае адну з фундаментальных якасцей беларускага светаўспрымання: «Дзядзечка, а можна я ў сваёй хаце на сваёй лаве пасяджу?»

1. Фульвіа Аберта (Альфрэд).

2. Марылін Леанэці (Віялета).

3. Марылін Леанэці (Віялета), Марчэла Ліпі (Жорж Жэрмон).

Фота Міхаіла Несцерава.

НЕ **PLAY**, АЛЕ **GAME**
Міжнародная праграма VI Форуму «ТЭАРТ»

Крысціна Смольская



МЕЖЫ СУЧАСНАГА ТЭАТРА РАССОЎВАЮЦЦА ЎСЁ ШЫРЭЙ, ЖАНРЫ І ПАМЕЖНЫЯ ДЫСЦЫПЛІНЫ ЗНІТОЎВАЮЦЦА, ПЕРАМЕШВАЮЦЦА, ЦЯЖКА ВЫЗНАЧЫЦЬ, ШТО СЁННЯ — НЕ ТЭАТР, А ШТО — СПЕКТАКЛЬ. ТЭАТР XXI СТАГОДДЗЯ ЗАМЕСТ ГАТОВАГА ПРАДУКТУ ПРАПАНУЕ ПРАЦЭС, ЗАМЕСТ АКРЭСЛЕНАГА ТВОРА — ЗМЕНЛІВУЮ ФОРМУ, ЗАМЕСТ РЭЖЫСЁРСКАГА ДЫКТАТУ — ЗАПРАШЭННЕ ДА ДЫЯЛОГУ.

1.

Усё гэта найлепшым чынам засведчыла замежная праграма сёлетняга форуму «ТЭАРТ». Дакументальны тэатр прадстаўлены спектаклем «Паліва» POP-UP Тэатра з Санкт-Пецярбурга. Пастаноўка створана на падставе драматургіі Яўгена Казачкова — монап'есы паводле інтэрв'ю з Давідам Янам, стваральнікам кампаніі ABBYY, распрацоўшчыкам слоўнікаў Lingvo і пачынальнікам флэшмобаў у Расіі. Артыст Максім Фамін не імкнуўся ператварыцца ў свайго героя: існаваў крыху адхілена, балансаваў паміж драматургічным матэрыялам і ўласным досведам. Яго аповед падпарадкаваўся строгаму тэмпарытму: крок улева — пародыя, крок управа — тэатральныя штампы. Актыўна выкарыстоўвалася відэапраекцыя, з чыёй дапамогай герой раздвойваўся, растройваўся, рабіўся «голасам за кадрам». Фамін уважліва слухаў сваё экраннае адлюстраванне, працягваў думку і дыялог з самім сабой пераносіў у глядзельню. Спектакль пачынаўся з голасу, што прапаноўваў гледачам звярнуць увагу на тое, якога колеру сцены, хто сядзіць побач, дзе знаходзіцца аварыйнае выйсце, і такім чынам застацца ў «тут і цяпер», не ўцякаць у іншасвет, выдуманы для нас творцамі. Давід Ян — Максім Фамін прыслухоўваўся да сябе, нестандартна мысліў, рызыкаваў і адказаў сабе на пытанне пра сэнс жыцця. Падобная матывуючая пастаноўка прадугледжвае актыўны ўдзел публікі — тэатр імкнецца вывесці яе з пасіўнай ролі спажыўца. Але навошта ператвараць гледача ва ўдзельніка? «Каб задушаны сістэмай чалавек, што прызвычаіўся хадзіць у шыхце і пагаджацца, набыў незалежнасць і мог сам прымаць рашэнні. Каб ператварыць пасіўнага назіральніка ў асобу, якая займае актыўную грамадзянскую і жыццёвую пазіцыю», — слушна і трапна адказала расійская тэатральная мастачка Ксенія Ператрухіна на старонках часопіса «Тэатр».

Канстанцін Багамолаў сцвярджаў: тэатр існуе для таго, каб людзі цверазелі і апрытомнівалі, пазбываючыся ханжаства. Мастацкая правакацыя — добры метад для гэтай мэты. «Дэменцыя» Карнэля Мундруца (Тэатр «Пратон», Будапешт) якраз такая. Мудрагелістая эстэтычная канструкцыя прадугледжвае жанравыя перавароты і складаецца з фарсу, пародыі, эстраднай манеры існавання артыстаў, аперэтачных нумароў; падкрэслена ўмоўная форма суіснуе з мегарэалістычным афармленнем псіхіятрычнай клінікі. «Дэменцыя» — гэта карнавал, дзе камічнае лёгка ператвараецца ў трагічнае. Гісторыя пра пацыентаў, якіх разам з будынкам прадаюць ашуканцу і выкідаюць на вуліцу, паўстае алегорыяй сучаснай венгерскай дзяржавы (цягам апошніх гадоў венгерскі ўрад вінавацілі ў хлусні і махлярстве), пераасэнсаванай па-абсурдысцку. Неверагодная арганічнасць акцёрскага існавання заваражвае. Спачуванне да хворых, якія церпяць здзекі і нікому не патрэбныя, набывае важкасці і сур'ёзу, рэзка кантрастуючы з вар'яцкім кантэкстам: Доктар кілаграмамі спажывае транквілізатары, пацыент Дантыст рэфлекторна рэагуе на фразу «мне баліць зуб» і ў махляра, што з'явіўся прыватызаваць будынак клінікі, выдзірае язык — фантан крыві расцякаецца па сцяне. Але карнавал сутыкаецца з рэальнасцю, калі пад калядной ялінкай пацыенты знаходзяць святочныя падарункі — мяшкі для ўсыплення, адзінага выйсця для персанажаў, якіх ратавала дэменцыя. А расповед пра венгерскую бальніцу дзіўным чынам робіцца гісторыяй пра сучаснікаў у цісках цывілізацыі.

Натуральная здольнасць тэатральнага мастацтва ўбіраць у сябе ўсё — ад відэа да цыркавых тэхналогій — паспрыяла яму зрабіцца цэнтрам мультыдысцыплінарнасці. Тэатр — гэта ўжо не столькі play, колькі game: постдраматычная культура вызначае сцэнічную дзею як гульню, мастак прапануе варыянты з неадназначным сэнсам, глядач выбірае. У спектаклі «Місія. Успамін пра адну рэвалюцыю» паводле Хайнера Мюлера візуальныя вобразы маюць фрагментарны характар, і толькі глядач у сваёй уласнай свядомасці надае ім структураўтваральную логіку. Альбо пакідае залу. Драматургаў тэкст артысты не прамаўляюць, а толькі варушаць вуснамі. Мы чуем колішнюю чытку п'есы ў запісе і выкананні самога Хайнера Мюлера. Рэжысёры Том Кюнэль і Юрген Кутнер адмаўляюцца ад мэсэджу, прапануючы перфарматыўную гульню з вобразамі. Яны разважаюць пра галоўныя каштоўнасці французскай рэвалюцыі — свабоду, роўнасць, братэрства, — гуляючы з п'есай Мюлера ў постмадэрнізм. Перфарматыўныя акты не звязаныя ўнутранай логікай. Нічога пэўнага, што яны мусяць давесці, не існуе. Сучасны глядач не мае ўяўлення, з чым сутыкнецца ў тэатры. І што там пераважыць: тэкст, рэжысура ці нешта іншае. Правілы гульні кожнага разу вынаходзяцца зноўку, і праз гэта тэатр робіцца прасторай для эксперыментаў.

Сучасны тэатр усё часцей адмаўляецца ад тэксту. Музычная дамінанта «Кінг сайз» знакамітага Крыстафа Марталера дазваляе рэжысёру абысціся без словаў, якімі ўсё складаней выказаць тое, што адбываецца з чалавекам. Абрыўкі папулярных мелодый — ад Баха да нямецкіх тэлесерыялаў — галоўныя героі пастаноўкі. Мужчына і жанчына ў ложку, але са сваёй асобнай песняй. Нават пякучыя мелодыі кахання не збліжаюць, а раз'ядноўваюць. Мелодыі вылазяць з-пад ложка, хаваюцца за дзвярыма шафы, пільнуюць у прыбіральні. Немаладая жанчына раз-пораз перасякае прастору, у якой адбываецца дзеянне, — з прыбіральні напрасткі... у шафу. З кайстры здабывае то варанае спагеці, то салату; чытае непрыстойнасці з тоўстай кніжкі;


2.



3.

ца тэкстам, але не пазбудуцца ўласных інтанацый, Сяргей Мігіцко прачытае ўрывак з «Неўскага праспекта», а Яўген Філатаў — маналог Папрышчына... Бутусаў робіць няўлоўную тэатральную структуру з паўторамі, варыяцыямі, зыбкасцю. Тканіну спектакля немагчыма структураваць, яна — сон, у якім існуюць гогалеўскія героі. «Адвечная жаноцкасць», Агаф'я Ціханаўна (Ганна Кавальчук) усцягвае клоўнскі нос, сядае на авансцэну і адварочваецца ад жаніхоў. З Падкалесіным паводзіць сябе як сарамлівая дзяўчынка, замуства яе вельмі палохае, нават рука застаецца ў паветры, не крануўшы жаніховай галавы... У сістэме бутусаўскай пастаноўкі падзея немагчымая, усё прасякнута ілюзіямі, з імі існуюць персанажы. Але мары пра шчасце апынаюцца... пад могілкамі з крыжамі — перад намі ўжо сучасны Пецярбург з турыстамі.

філасофствуе на тэмы старасці, жыцця і смерці, скардзіцца на невыноснае жыццё, часам спявае нечакана моцным голасам урывак папулярнай песні... Абсурд жыцця, руціна штодзённасці перамешваюцца, набываючы дзіўную форму.

Важным складнікам польскага спектакля «Шапэн без фартэпіяна» рэжысёра Міхала Задары робіцца музыка кампазітара — яна гучыць у жывым выкананні. Фартэпіяна праз увесь час маўчыць, замест яго саліруе, прамаўляючы тэкст, Барбара Высоцка, развенчвае вонкавую прыгажосць і зручнасць «нацыянальнага міфа Шапэна». Фартэпіянная частка канцэрта замяняецца маналогам. За раялем з раскіданымі партытурамі, музыказнаўчымі працамі ды лістамі артыстка распавядае публіцы пра музычны, эмацыйны і нават палітычны ўплыў пана Фрыдэрыка. Проста ў вечаровай сукенцы актрыса караскаецца на раяль, каб зачытаць «з параскіданага». У нейкі момант пасунецца да мікрафона ў супрацьлеглую частку сцэны. Гэта — пік афіцыёзу, вершаў, складзеных у гонар паэта і родных ніў, вершаў далёка не заўсёды дрэнных, але безнадзейна дэфармаваных мікрафонам і атмасферай «культурна-масавай працы». У цэнтры ўвагі спектакля — свядомасць сучаснага паляка, які адмаўляецца прымаць зручны і такі зразумелы міф пра Шапэна-патрыёта, задае пытанне «навошта штогод слухаць Шапэна?» і шукае ўласны адказ.

Постдраматычныя пошукі расійскага тэатра прадставіла пастаноўка «Горад. Жаніцьба. Гогаль» Юрыя Бутусава (Тэатр імя Ленсавета, Санкт-Пецярбург), які стварыў прастору для вольнай гульні з класічным тэкстам і выправіў гледачоў у лабірынт асацыяцый. Трыа жаніхоў з Яечні (Сяргей Мігіцко), Жавакіна (Аляксандр Новікаў) і Анучкіна (Яўген Філатаў), асталяваўшыся за круглым столікам, спявае ўрыўкі савецкіх эстрадных шлягераў. Строга ды журботна. Яно і далей будзе гучаць, гэтае трыа, як эстрадны дывертысмент, як водгук далёкага мінулага, якое заўсёды тут, з намі. Гульня са словамі — то Арына Панцеляймонаўна (Яўгенія Еўсцігнеева) прысабечыць маналогі Падкалесіна пра новы фрак і боты з ваксай, то Качкароў і Арына Панцеляймонаўна памяняюцца тэкстам, але не пазбудуцца ўласных інтанацый...

...Тэатр безупынна рухаецца да мультыдысцыплінарнасці, маючы на ўвазе актыўную ролю гледача. Тэатр, які разумеюць як гульню, змушае гледача працаваць над уласнай стратэгіяй, думаць над уласнымі адказамі на жыццёвыя пытанні. Міжнародны тэатральны форум «ТЭАРТ» пацвердзіў важнасць і неабходнасць тэатра, што дазваляе апынуцца ў прасторы гульні, зрабіцца саўдзельнікам і адказаць сабе на ўнутраны маналог.



4.

1. «Шапэн без фартэпіяна». Тэатральная кампанія «Centrala» (Варшава, Польшча).
Фота Наталлі Кабанаў.
2. «Горад. Жаніцьба. Гогаль». Тэатр імя Ленсавета (Санкт-Пецярбург, Расія).
Фота Ігара Чышчэні.
3. «Місія. Успамін пра адну рэвалюцыю». Капрадукцыя Тэатра Гановера і Рурскага тэатральнага фестывалю (Германія).
Фота Яўгеніі Петручэнка.
4. «Кінг сайз». Тэатр Відзі-Лазан (Лазана, Швейцарыя).
Фота Яўгеніі Петручэнка.

КАЗАЧНАЕ ШЧАСЦЕ

ІІ Фестываль казак, тэатра і кніг «Казачны джэм»

Уладзімір Галак

У два дні паказаў і шматлікіх адмысловых варштатаў, забаў, чытанняў уклаўся сёлетні фестываль праектных спектакляў для дзяцей «Казачны джэм» пад дахам Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў Рэспублікі Беларусь.

Арганізатары — спецыялістка Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры Наталля Ляванава, заснавальніцы першага беларускага бэбі-тэатра «Бусы» Ганна Шапашнікава і Злата Глотава разам з памочнікамі спраўдзілі неверагоднае па сваім змесце, атмасферы і афармленні свята (не выпусціўшы з-пад увагі камерцыйны складнік) і вызначылі сапраўдны мастацкі рух, які здавальняе патрэбу ў непрацяглых і невялікіх пастаноўках для самых маленькіх. Паводле прыкметных і сутнасных асаблівасцяў творы фестывалю можна падзяліць на тры групы. Да першай належалі традыцыйныя, але зменшаныя да памераў камернай залы: напрыклад, спектакль «А вы любіце гісторыі пра гарбату?» тэатра «БуСемаПа». На звыклай адлегласці гледачы назіралі за прыгодамі пакуначка гарбаты, увасобленымі ў стылістыцы аб'ектнага тэатра. Другая, самая вялікая, аб'яднала пастаноўкі, набліжаныя да эстэтыкі бэбі-тэатра — падкрэслена новай формы для зусім малечы.

У Беларусі бэбі-тэатр запрацаваў з 2013 года дзякуючы праекту «Бусы», прысвечанаму найменшым і дамашнім тэатральным формам, але хутка ператварыўся ў незалежны тэатр з аднайменнай назвай, чые стваральнікі навучаліся ў «Бэбі-лаб» Цэнтра імя Усевалада Меерхольда (Масква) і лідзіруюць у сваёй сферы да сёння.

У спектаклі «Дарожныя прыгоды Віты» праекта «Казачкі бай!» праз гісторыю дзяўчынкі — тая, пакуль ніхто не бачыць, малюе раздзяляльныя палосы на асфальце — распавядалі дзеткам пра зямныя кантыненты і жывёлаў, якія іх насяляюць, пра тое, з чаго складаецца дарожны рух і космас. Запамінальным складнікам зрабіўся вынаходлівы маўленчы інтэрактыў з глядзельняй. Гэткім самым інтэрактывам вылучылася і пастаноўка «Зорачка» віцебскага тэатра «Растар*)мошка». Па сутнасці, монаспектакль пра тое, як дасягнуць сваёй мары, на прыкладзе хлопчыка Юры, які разам са сваёй сяброўкай вырашыў вярнуць на неба зорку, што ўпала ў героевым горадзе. З дапамогай дворніка, пажарнага і касманаўта (адпаведна, глядач знаёміцца з персанажамі і з іхнімі прафесіямі), Юра спраўджвае свой намер.

Творы трэцяй групы спалучылі складнікі ды прыёмы бэбі-тэатра з традыцыйнымі. Тамсама апынулася і рэшта пастановачных прапаноў, што класіфікацыі не паддаліся. Так, «Не хачу быць ПрынцэсАЙ!» тэатральнай майстэрні «Горад сяброў» Паўла і Ганны Харланчукоў-Южаковых уяўляла з сябе «канічны» дзіцячы спектакль у мініяцюры з элементамі інтэрактыву і апавядала пра Прынцэсу, якая дужа замаркоцілася праз уласны лад жыцця — адны і тыя балі, пачастункі, строі. Каб нешта змяніць, яна папрасіла дапамогі ў прыдворнага Блазна, а той у Кухара, Стыліста і Танцавальшчыка — самых модных. Яны, вядома, усё змянілі так, што напалохаўся нават прынцжаніх... Але феерычныя, яркія, абаяльныя выканаўцы не зусім трапна разлічылі дапамогу публікі: штораз, апынаючыся на сцэне, дзеці занадта ўзбуджаліся, кантраляваць паўзы не выпадала, рытм паказу ламаўся, тым часам як разуменне твора вымагала спакою. Затое ў фінале Прынцэса з Блазнам арганізавалі цудоўны масавы танец, які лагічна завяршыў прагляд.

Феерверк адметнасцяў прапанаваў тэатральны аўтамат Святланы Бень — вялікая інтэрактыўная будка, дзе глядач самастойна будаваў сюжэт гісторыі і ўплываў на яе ходу, атрымліваючы падарункі за кожнае вырашэнне. Вылучыўся і спектакль «ХтоёсцьКот» сямейнага тэатра «Веліструхен» вядомых мастакоў Ганны Сілівончык і Васіля Пешкуна з іранічнымі гісторыямі пра свойскага ўлюбёнца.

«Казачны джэм» чарговы раз падкрэсліў магчымасці праекта як сучаснай формы арганізацыі тэатральнай справы, дзе казка, як ніякі іншы жанр, спрыяе і здавальненню творчых амбіцый, і фінансавай устойлівасці праектаў, а камерны фармат кожнаму выканаўцу асабіста дазваляе адчуць радасць і шчырае захапленне маленькага гледача. Хіба ж гэта не шчасце?



«А вы любіце гісторыі пра гарбату?». Тэатр «БуСемаПа».
Фота Настассі Філін.

НАГОДА ДЛЯ РАДАСЦІ?

Міжнародны фестываль «Divadelna Nitra» ў Славакіі

Кацярына Яроміна

Ад айчынных тэатральных фэстаў заўсёды сама менш чакаеш новых уражанняў, а найбольш — адкрыццяў. Калі ж фестываль ладзіцца за мяжою, чаканні ўзбуйняюцца. Вядома, там, дзе нас няма, заўсёды трава зелянейшая... І тэатр, натуральна, мусіць быць дасканалейшы. Але часам чаканні разыходзяцца з рэальнасцю настолькі, што дапамагаюць лепей асэнсаваць нашу рэчаіснасць.
25-ы Міжнародны тэатральны фестываль «Divadelna Nitra» з 1992 года ладзіцца ў невялікім славацкім горадзе Нітра і з'яўляецца самай значнай падзеяй тэатральнага жыцця краіны. Арганізатары імкнуцца залатвіць найноўшыя еўрапейскія пастаноўкі, асаблівую ўвагу надаюць нетрадыцыйным, інавацыйным формам, адкрыццю імёнаў і тэндэнцый у развіцці тэатральнага мастацтва. За чвэрць стагоддзя свайго існавання фэст у Нітры прыняў спектаклі такіх рэжысёраў, як Карнэль Мандруца, Эймунтас Някрошус, Кшыштаф Варлікоўскі, Кірыл Сярэбранікаў, Андрэас Крыгенбург... «Divadelna Nitra» імкнецца чуйна рэагаваць на сацыяльна-палітычныя праблемы. У 2014-м надзённай было «Мастацтва. Навошта?»; летась — «Эмпатыя. Падзяляць і аддаваць»; сёлетні юбілейны фестываль ладзіўся пад дэвізам «Ода да радасці? (Мінулае-сучаснае-будучыня)» з наступнымі пытаннямі: якія нагоды для радасці Еўропа можа прапанаваць свайму насельніцтву і свету, якія ў яе каштоўнасці, як яна спраўляецца са спадчынай мінулага і якая будучыня яе чакае? Адказы часцей за ўсё былі сумнымі ці неадназначнымі...
У асноўнай праграме бралі ўдзел калектывы са Славакіі, Чэхіі, Польшчы, Украіны, Германіі, Францыі і Швецыі, закрануўшы тэмы каштоўнасцяў сучаснага грамадства, ксенафобіі, стаўлення да «чужаніц», гістарычнай памяці і нацыянальнай ідэнтычнасці. Былі прадстаўлены «text based» пастаноўкі, прыклады «motion theatre» («Слупы крыві», Iraqi Bodies, Ірак—Швецыя), работы, створаныя на памежжы драматычнага тэатра і перфарматыўных практык («Solo lamentoso», Слава Дубнэрава, Славакія), тэатра і цырка («Цырк Хармс», Teatro Tatro, Славакія).


1.

Адзін з самых уразлівых спектакляў мюнхенскага тэатра «Камершпіле» — «Чаму з'ехаў з глузду спадар Р.?» паводле Райнера Вернера Фасбіндэра. Матэрыял ягонай аднайменнай кінастужкі 1970-га дзіўным чынам не страціў актуальнасці, а дыягназ грамадству чарговы раз паставіла рэжысёрка С'юзан Кенэдзі (яе называюць адной з самых перспектыўных маладых еўрапейскіх творцаў). Неасэнсаванае, механічнае — «нармальнае» існаванне, якое даводзіць да трагедыі, Кенэдзі ператварае ў аналаг камп'ютарнай гульні. Механічны голас абвяшчае лакацыі кожнай новай сцэны (сцэнаграфія — ананімная, стэрыльная, нежылая прастора — пры гэтым не змяняецца), апусканнем праекцыйнай заслоны перабіваюцца эпізоды, а іх шматразовыя паўторы дапаўняюцца адметным акцёрскім існаваннем. Рэжысёрка


2.


3.

пазбаўляе выканаўцаў такіх магутных сродкаў выразнасці, як міміка і голас: на артыстах сіліконавыя маскі, а дыялогі гучаць у запісе — у выкананні аматараў. Застылыя твары, абмежаваныя запаволеныя механічныя рухі, прасторавая адасобленасць падкрэсліваюць інертнасць існавання, узаемазамяняльнасць людзей, ананімнасць чалавека ў грамадстве — менавіта яно ператварыла асобу ў нейкую вытворную ад ролі, зададзенай месцам у сацыяльнай структуры.
Тэму бессэнсоўнасці існавання і немагчымасці знайсці сваё месца ў грамадстве распрацавалі пастаноўшчыкі славацкага спектакля «Гамлет мёртвы. Фаўст галодны» паводле п'ес нямецкага драматурга Эвальда Палметшофера. Абсалютна аўтаномныя, нават па стылістыцы адрозныя работы рэжысёраў Святазара Спрушанскага і Браніслава Холічэка яднала (праўда, дастаткова ўмоўна)

асоба драматурга ды тэматыка. Вынаходніцтва штучнага ідэалу «прыгожага жыцця», камерцыялізацыя мастацтва, ператварэнне яго ў забаўку і (не)магчымасць супрацьстаяць гэтаму апынуліся ў цэнтры ўвагі Петры Фарнаёвай і яе пастаноўкі «Opernball», дзе спалучаліся відэа, танец, пластыка. Падобную праблематыку закрануў і гурт польскіх артыстаў у «Kantor Downtown», набліжаным да інсталяцыі, дзе Тадэвуш Кантар не стаў цэнтральнай фігурай, хутчэй, даў нагоду выказацца, бо стваральнікі зрабілі акцэнт на развагах пра мастацтва прадстаўнікоў амерыканскага авангарду 1950-60-х (Озі Радрыгез, Пэні Аркад, Лола Пашалінскі і інш.).
Наступны значны фестывальны блок склалі пастаноўкі, у якіх падымаліся праблемы ксенафобіі: напрыклад, у французскай кампаніі Du Zieu «Раптам уначы», дзе драматург Алівэр Сакама-


4.


5.

на і рэжысёрка Наталі Гаро, здаецца, увасобілі актуальныя страхі еўрапейскага грамадства. У ананімным аэрапорце зафіксаваны выпадак раптоўнай смерці арабскага юнака ад невядомай хваробы. Пяцёра незнаёмцаў, магчыма, інфіцыраваныя, апынаюцца ў каранціне пад наглядам доктара-эмігранта з Марока. На сцэне — лёгкая атмасфера абсурду з дамешкам вар'яцтва, падкрэсленая выразнымі сімваламі: адсечанай галавой птушкі, жоўтай сукенкай адной з актрыс, пластычнай рэплікай карціны «Плыт "Медузы"» Тэадора Жэрыко. Аголеныя целы «пацыентаў» увасаблялі безабароннасць перад рэальнай ці ўяўнай небяспекай, што сыходзіць ад «чужаніц», аднак паступова, калі неўсвядомлены страх знікаў, фізічную аголенасць змяняла эмацыйная шчырасць. Гісторыі людзей, якія выпадкова сустрэліся ў адным месцы, сведчылі: чалавек існуе не толькі па-за сканструяванымі катэгорыямі «свой» — «чужы», але і на парадаксальным сумяшчэнні адсутнасці межаў, свабоды перасоўвання і складанасці інтэграцыі ў новае грамадства.
Іншы і вельмі інтымны бок гэтай праблемы можна было вылучыць у пастаноўцы «Слупы крыві» кампаніі Iraqi Bodies. Праз вобразы гвалту, агрэсіі, вайны ўдзельнікі трупы, што былі вымушаны з'ехаць з Ірака і зараз працуюць у Швецыі, вялі гаворку пра смерць, саморазбурэнне і пошук матывацыі для жыцця.
Тэма ксенафобіі ўскосна закраналася ў «Слуханні» Камернага тэатра «Арэна» (Чэхія), праз якое драматург Томаш Вуйтэк і рэжысёр Іван Крэйчы намагаліся асэнсаваць гісторыю і сучаснасць уласнай краіны. Уяўнае слуханне — сцэнічнае ўвасабленне справы Адольфа Эйхмана, ваеннага злачынцы, што вызначае ідэя «банальнасці зла», пазычаная ў Ханны Арэнт. Аднак стваральнікі выразна абвясцілі: за Халакост адказваюць і мясцовае насельніцтва, і еўрапейскае грамадства, чые настроі і забабоны паспрыялі самой магчымасці злачынства.
Падобным да «Слухання» (праз зварот да памяці) можна лічыць і твор «Калісьці ў Браціславе» (Славацкі камерны тэатр «Марцін»). Заснаваны на аўтабіяграфіі Зоф'і Лангеравай, спектакль зрабіўся своеасаблівай рэвізіяй сацыялістычнага мінулага Славакіі і, сумяшчаючы часавыя пласты, перакідваў масткі ў сучаснасць. Яе іранічным экзаменаваннем займаліся таксама і аўтары пастаноўкі «Дзіравая яма» (тэатр Astorka Korzo'90, Славакія).
Тры сцэнічныя творы, згаданыя апошнімі, нельга назваць лепшымі спектаклямі фестывалю, але для мяне яны — самыя каштоўныя, бо прадэманстравалі тэматычную і эстэтычную блізкасць усяму, што прапануе сёння беларускі тэатр. Тое самае асэнсаванне мінулага, дзе шукаюць адказаў на пытанні сучаснасці, тыя самыя спробы вызначыцца з сабой і сваім месцам у свеце, нарэшце, той самы псіхалагічны тэатр і паступальныя спробы выйсці за ягоныя межы… Ці не кожны форумны твор можна было з лёгкасцю ўявіць на айчыннай сцэне — напрыклад, «Дзіравую яму» побач з «Мабыць» Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі. Таму найважнейшым на фэсце стала ўсведамленне таго, што праблемы беларускай сцэны не ўнікальныя — як мастацкія, так і арганізацыйныя. Што «перыферыйнае» становішча і традыцыйнасць, на якія мы звыкла наракаем, — таксама загана не выключная. Вядома, нагодай для радасці гэта не назавеш, аднак нагоду для роздуму славацкі фестываль прапанаваў.

1. «Дзіравая яма». Тэатр Astorka Korzo'90 (Славакія).
2. «Kantor Downtown». Польскі тэатр у Быдгашчы.
3. «Гамлет мёртвы. Фаўст галодны». Тэатр Андрэя Багара (Славакія).
4. «Слупы крыві». Кампанія Iraqi Bodies (Ірак—Швецыя).
5. «Чаму з'ехаў з глузду спадар Р.?». Тэатр «Камершпіле» (Германія).
Фота Цібара Бахратага прадстаўлена прэс-службай фестывалю.

«ЕВАНГЕЛЛЕ АД ІУДЫ» ПАВОДЛЕ РАМАНА УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў ГАРОДНІ» Ў БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ ТЭАТРЫ ЛЯЛЕК

Хлеб для драпежнай птушкі

Ліда Наліўка

Як знітаваць першую палову XVI стагоддзя з першай паловай XXI? Праз другую XX. Навошта? Пакінем гэтае пытанне для самастойнага разгляду.

Сцэна засланая пахкім сенам. Удыхаеш — і міжволі заплюшчваеш вочы, перад унутраным зрокам плыве карагод згадак, сімвалаў, асацыяцый: вёска як нешта каранёва роднае, сапраўднае; бязмежны прастор; стральцоўскае «сена на асфальце» як немагчымасць прымірыць у сваёй душы дзве адрозныя стыхіі, а таксама ўжо бадай прафесійнае вызначэнне нашых пісьменнікаў-шасцідзясятнікаў, філалагічнага пакалення, да якога належыць і Караткевіч. Ягоны раман (паводле першай аўтарскай задумы — кі-


1.

насцэнар) «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і стаўся падмуркам сцэнічнага твора.

Шасцідзясятыя гады мінулага стагоддзя тут ані не выпадковыя: у правым куце сцэны — учэпіста-запамінальны савецкі інтэр'ер — катушкавы магнітафон-волат «Ісык-Куль», старая гітара, бляклы таршэр. Неўзабаве да іх далучыцца ношаны-пераношаны акардэон (не ў апошнюю чаргу для таго, каб артыстам было аб што спатыкацца, а не толькі паслізгвацца на духмяным сене). Пасля першай дзеі я зламалася, пабегла набываць праграмку — і яна крыху супакоіла: рэжысёрава задума на тым і палягае, каб увязаць у сцэнічны расповед фактычны час стварэння «Хрыста» з... тагачаснымі музычнымі падзеямі Амерыкі і Англіі. На вялізным экране — відэашэраг з паліцэйскімі партрэтамі Морысана, Кабэйна, Боўі, Вішэса... ды іншымі цікавосткамі.

Міжволі вялікую ўвагу прыцягвае вопратка персанажаў. Носьбіты ідэі волі, бунту супраць несправядлівасці і маны, змагання за жыццё і шчасце апранутыя ў скураныя курткі-«касухі», аздобленыя рок-атрыбутамі ды, на салодкае, доўгавалосымі парыкамі. Іхнія антаганісты, калі з'яўляюцца без лялек, абыходзяцца адно парыкамі а-ля Анджэла Дэвіс. Тры дзяўчыны, што перыядычна выходзяць паспяваць (да якасці выканання, дарэчы, вялізныя пытанні) і патанчыць, убраныя, здаецца, так, каб адным махам паказаць зрэз нефармальных субкультур: хіпі, інтэлігентка-шасцідзясятніца і, немаведама чаму, бо ў зададзены часавы пласт не ўпісваецца, ракабілі. Агульная карціна вяшчуе — чакай «лапікавай коўдры». Будуць трапныя моманты ды яскравыя метафары, але й рыхтуйся да абрываў і недаказанасці (не блытаць з «адкрытым фіналам»).

На пачатку спектакля — тры пакаленні, па вобразах — дзед, бацька і сын тлумачаць, што зараз яны будуць сведчыць. Сталыя га-

вораць, згадваюць, рыхтуюць, маладзён (у рок-амуніцыі) уключае бабінны магнітафон на запіс ды папраўляе (хутчэй — тузае) рэпрадукцыю «Тайнай вячэры» на падрамніку, напяваючы пры гэтым «Bird of Prey» («Драпежная птушка»), кампазіцыю-верш Джыма Морысана з пасмяротнай плыткі «An American Prayer» («Амерыканская малітва»), якую рэшта «The Doors» выпусціла ў 1978-м, праз сем год пасля Джымавага сыходу. Так, і аматарам спадара Холмса будзе над чым паламаць галаву цягам сцэнічнага дзеяння.

Усе ў чаканні мужыцкага Хрыста, напрарочанага і старажытнымі сувоямі, і прыроднымі анамаліямі. Вось ён ужо блізка. Шчыльны рад тых, хто ўяўляе з сябе бунтоўную, ачышчальную сілу, менавіта вальнадумцы гарлаюць: «Хлеба! Хлеба!», хоць у Караткевіча ўжо на пачатку рамана — выразней не прыдумаеш: «Галоўным быў не хлеб. Галоўнай была свабода». Як гэта назваць? Дзеля чаго такі кантраст? Маўляў, нат калі мы дэкларуем найвышэйшай каштоўнасцю волю, нат калі гатовыя скласці за яе галаву — усё адно трымаемся і прагнем матэрыяльнага дабрабыту?..

Як высветлілася з цягам часу, рэжысёрава жаданне падзяліць чалавечае і Богава вымагла двух артыстаў, якія гралі Юрася Братчыка. Братчык-Хрыстос гутарыў з суддзямі, казаў палымяныя прамовы-маналогі (Караткевіч — вядомы майстра слова), чытаў Біблію (седзячы, даруйце, на кукішках) ды вісеў на відэакрыжы (а вось гэта перамога: валтузня вакол зборнага экрана ўрэшцэ ператварылася ў эфектную светлавую карціну). Братчык-Братчык піў, гуляў ды сумаваў па страчаным каханні. Суцешыць яго спрабавала дзяўчына-ракабілі, якая рабіла выгляд, што яна да таго ж — Марына Крывіц (Магдаліна) на прыёме ў экзарцыста. Атрымалася ці не — няважна, бо на зададзены рух пастаноўкі паўплываць, здаецца, не магло нічога.

Літаратурная Анея разумее, што кахае менавіта Гэтага Чалавека, і не істотна, як яго называюць астатнія — Хрыстос ці Юрась. Яны ўрэшце выблытваюцца з палітычных гульняў і пачынаюць жыць удалечыні ад інтрыг і чалавечага віру. Сцэнічная Анея, апроч невыразнай дыкцыі і страху перад глядзельняй, выказвае мала што, хоць падчас апошняга з'яўлення і качаецца па падлозе, замінаючы рэшце занятых акцёраў правіць баль наступнага ўжо эпізоду,


3.

і знікае ў абрывістай невараці. Шчыра — я па ёй не сумавала. Але падумала: усё ж дзіўна, што каханне — рухавік, магута і выратаванне ў Караткевіча — у Ляляўскага робіцца проста чарговым апавядальным вузлом, прахадной лініяй, якую абарві знянацку — нічога й не зменіцца, прынамсі ў каляіне пастаноўкі. А што ж тады істотнае? Што трымае чалавека, надае яму сілы і падтрымлівае ў падступнай жыццёвай мітусні, жывіць годнасць? Хіба не любоў, не каханне?

Посмак — як ад атракцыёну кантрастаў. Нават арыгінальная музыка не выратавала, бо і да дзеяння не заўсёды пасавала. Бадай аматарам «The Doors» будзе прасцей — стымул пераслухаць улюбёны гурт ды паджывіцца ўласнымі гісторыямі. Драпежная птушка, ты лётаеш высока ў летнім небе, і калі я мушу памерці, забяры мяне ў свой палёт.

Юрась Братчык — суперзорка

Кацярына Яроміна

«Сапраўдная паэзія нічога не кажа, яна проста адкрывае магчымасці. Адчыніце ўсе дзверы. Вы можаце выбраць любыя, якія вам пасуюць». Гэтую цытату з Джыма Морысана можна было б узяць за эпіграф да пастаноўкі Аляксея Ляляўскага. Праўда, з невялікай папраўкай. «Евангелле», безумоўна, месціць у сабе пэўнае аўтарскае пасланне, і, як падаецца, не адно. Аднак да спасціжэння ягонага сэнсу глядач вольны адчыніць любыя дзверы. Тым больш і рэжысёр заахвочвае, звяртаючыся ў пастаноўцы да творчасці «The Doors».



4.



Джым Морысан, ягоная творчасць і асоба дзіўным чынам злучаюцца ў спектаклі з вобразамі і пытаннямі Караткевіча. Юрась Братчык і «апосталы» ходзяць у скуранках і доўгавалосых парыках, напяваючы радкі з песень Морысана (ці то рок-зоркі, ці то дзеці кветак), народныя бунты ў Гародні XVI стагоддзя параўноўваюцца са студэнцкімі антываеннымі пратэстамі канца 60 гадоў XX стагоддзя, а працэсія падчас пакарання Братчыка нагадвае масавыя святочныя шэсці савецкіх часоў. У строях і манерах персанажаў, у гукавым шэрагу спектакля апеляцыя да 1960-х падкрэсленая і выведзеная на першы план, аднак рэжысёр Аляксей Ляляўскі і мастачка Людміла Скітовіч далучаюць да іх і авангард пачатку XX стагоддзя, і «народныя» элементы, якія прывязваюць пастаноўку да беларускай гісторыі.

Зварот да авангарду адбываецца праз сцэнаграфію. Яе галоўны складнік, экран-трансформер, актыўна выкарыстоўваецца падчас дзеяння як падстава для праекцый, а часам ператвараецца ў гарадзенскія муры. Спачатку экран-квадрат — чырвоны, потым — белы. Такі адкрыты зварот да творчасці Малевіча цягам дзеяння падтрымліваюць каляровыя крыжы, якія на белым тле экрана выклікаюць асацыяцыі з супрэматычнымі кампазіцыямі мастака, хоць і пакідаюць пытанне пра сувязь між заснавальнікам супрэматызму і гісторыяй «народнага Хрыста». Можна памеркаваць, што логіка тут палягае ў своеасаблівым пераломным характары творчасці Малевіча і ягонага часу. Што ж да «народнага» пласта, дык ён прадстаўлены праз натуральныя матэрыялы, фальклор, выкананне асобных сімвалічных дзеянняў. Планшэт сцэны ўкрыты саломай, падчас катавання Братчыка на першым плане жанчыны прасейваюць муку, перыядычна спяваючы вясельную сіроцкую песню. Важным з’яўляецца і зварот да традыцыі драўлянай скульптуры. У «Евангеллі» не шмат лялек, але «апосталы» Братчыка прадстаўлены менавіта імі — наіўнымі разьбянымі выявамі, што мог выканаць народны майстар. Грубыя лялькі-скульптуры — адзін са значных сімвалаў спектакля, гэта створаныя народам і ягонай верай вобразы, ролі, якія раздаюцца Братчыку са спадарожнікамі.

Спалучэнне названых элементаў на першы погляд здаецца штучным, таму трэба пастарацца асэнсаваць усё, што гучыць у спектаклі, і кантэкст, куды рэжысёр упісвае гісторыю свайго «народнага Хрыста»: адсылкі да Морысана і падзей 1960-70-х дарэчныя. Бо, як заўжды, Аляксей Ляляўскі на падставе літаратурнага твора робіць спектакль пра важнае яму асабіста. Аднак самыя шырокія дзверы ў ім, здаецца, прачыняюцца да тэмы свабоды. Менавіта за імі злучаюцца Караткевіч ды Морысан, гістарычныя і сучасныя алюзіі.

«Галоўная свабода — гэта быць самім сабой» (Джым Морысан). Братчык, які пад прымусам усцягнуў на сябе маску «народнага Хрыста», Братчык-бунтаўнік — якраз тая асоба, што асмельваецца на такую свабоду, самую страшную і непрымальную для Лотра, Басяцкага, Жабы, дарэчы, безназоўных у спектаклі (часы і імёны могуць мяняцца, сутнасць гэтых асобаў — не). Рэжысёр нездарма пакідае маналог ката пра тое, што «рай, цішыня і дабрастварэнне вaздухоў» настане толькі тады, калі ўсе, «хто хоць трохі інакш думае», будуць вынішчаны. Якім будзе гэты «рай», рэжысёр недвухсэнсоўна паказвае падчас сцэны ўзяцця Гародні: з-пад каласнікоў спускаецца шыльда «Niabesny Jerusalim» у стылі «Arbeit macht frei» на брамах нацысцкіх лагераў смерці, ды з’яўляюцца маленькія шыбеніцы. Братчык як бунтаўнікі 1960-х, як Морысан, Марцін Лютар Кінг ці Чэ Гевара, на якіх спасылаецца рэжысёр у праграмцы спектакля, чалавек, крытычна настроены

аповеду важныя для рэжысёра, важная і закладзеная ў іх думка. Цалкам верагодна, што іх простае прагаворванне і адсутнасць дзеяння накіраваны якраз на тое, каб нішто не адцягвала ўвагу гледача. Але прыём не працуе. Тэкст з цяжкасцю асэнсоўваецца і сам па сабе, і ў сувязі з дзеяннем, бо вылучыць такія ж знач-


5.


6.

ныя сэнсы, што гучаць падчас разгорнутых маналогаў (напрыклад, аповед ката пра клеткі) з «іграых» эпізодаў бывае задужа складана (нягледзячы на тое, што метафары і прыёмы дастаткова простыя і зразумелыя).

Падчас своеасаблівага пралогу, «Слова двух сведкаў», якое зачытвае артыст Уладзімір Грамовіч, на сцэне знаходзіцца «Тайная вячэра» да Вінчы — значны і красамоўны вобраз. У фінале рэжысёр і сцэнограф працягваюць тэму Хрыста і яго пакутніцтва зваротам да фрэскі Джота дзі Бандонэ «Распяцце Хрыста» з царквы Сан-Франчэска ў Асізі, знакавага твора Адраджэння. Выява фрэскі збіраецца з фрагментаў на вялізным экране, а месца Хрыста займае Братчык. Яшчэ да першага ягонага з'яўлення гучыць «Bird of Prey» Морысана і робіцца зразумелай непазбежнасць смерці героя ды ўзнікаюць асацыяцыі з радкамі «Why should I die?» з рок-оперы «Ісус Хрыстос — суперзорка» Эндру Ллойда-Уэбера і Ціма Райса (зварот пастаноўшчыкаў да рок-эстэтыкі прымушае перыядычна ўзгадваць гэты твор).

Падзел персанажаў на жывы і лялечны планы цалкам зразумелы. «Адмоўныя» гуляюцца лялькамі са здранцвелымі тварамі абразін, у якіх не засталося прыкметаў чалавечага аблічча. Больш за тое, у сцэне суда над «Хрыстом» яны змешчаны ў куфры-труны — як метафару абмежаванасці паводле словаў Братчыка аб тым, што яны ўжо даўно мёртвыя. У процівагу ім сам Братчык, Анея, Марына ды Іосія-Іуда іграюцца жывым планам.

Спалучэнне простых (магчыма, залішне) сімвалаў з мудрагелістымі асацыяцыямі, выразных вобразаў з рашэннямі, што выглядаюць прыцягнутымі, глыбіні сэнсаў і часам іх (ці не наўмысна?) плоскае раскрыццё пакідае дваістае ўражанне. Разгадваць рэжысёрскі рэбус і шукаць сувязі паміж ягонымі складнікамі аказваецца больш цікавым, чым глядзець спектакль, пасля якога галава поўніцца шматлікімі «навошта» і «чаму». Але пастаноўка абуджае думкі, няхай і далёкія ад узвышанага захаплення пабачаным. А гэта ўжо нямала.

да «ісцін», прызначаных для агульнага карыстання, свабодны быць «іншым», мысліць і дзейнічаць. І менавіта гэта прадвызначае ягоны трагічны фінал. У Ляляўскага, як і ў Караткевіча, Братчыка распінаюць, аднак шчаслівага выратавання не адбываецца. «Народны Хрыстос» не знаходзіць свайго зямнога раю з Анеяй. Спасылаюся на Морысана: людзі баяцца рабіцца вольнымі і чапляюцца за свае ланцугі... Часам яны гатовыя іх навесіць нават на свайго выратавальніка. Рэжысёр не пакідае магчымасці для цуду сярод людзей — «напалову драпежнікаў, напалову ахвяр», чые скажоныя твары-пысы ўвасабляюць жудасныя маскі. Падобна іншым «прарокам», Братчык гіне за (праз?..) свой статак, што ўпарта не жадае пазбаўляцца ланцугоў. «Bleeding hands of Jesus crucified for me // By his blood I'm ransomed and from sin set free», — спяваюць артысты. Праўда, гэта надзея не на выратаванне, а на магчымасць асэнсавання цыклічнасці гісторыі, на тое, што новы «народны Хрыстос» не будзе распяты.

З маштабнасцю і важнасцю тэм, да якіх звяртаецца Аляксей Ляляўскі ў «Евангеллі», спрачацца не выпадае. Аднак іх увасабленне не выглядае гэткім жа безумоўным. Спектакль нагадвае калаж з асобных літаратурных эпізодаў, дзе чалавеку, не знаёмаму з творам Караткевіча, няма рады прасачыць дакладны сюжэт і вызначыцца з тым, хто ёсць хто з персанажаў (акрамя Братчыка, чыю ролю выконваюць адначасова Дзмітрый Рачкоўскі і Ілля Соцікаў, Раввуні-Іуды Цімура Муратава, Анеі-Марыі Наталлі Лёгкінай ды Марыны-Магдаліны Любові Галушкі). Ухапіць логіку абрання эпізодаў і сэнс часта робіцца няпростай задачай. Вялікія кавалкі тэксту проста прамаўляюцца, часам, здаецца, без глыбокага асэнсавання, — таму зусім не ўспрымаюцца альбо дзейнічаюць як раздражняльнік. Відавочна, значныя маналогі і часткі

1, 5, 6. «Евангелле ад Іуды». Сцэны са спектакля.
2. Дзмітрый Рачкоўскі (Братчык-Хрыстос).
3. Наталля Лёгкіна (Анея-Марыя).
4. Любоў Галушка (Марына-Магдаліна).
Фота Сяргея Ждановіча.

ЗАПАВЕТ САМАСТОЙНАСЦІ
«Скарына» Мікалая Рудкоўскага ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры

Крысціна Смольская



Юлія Ладзік (Маргарыта), Аляксандр Палкін (Скарына).
Фота Аліны Бераснёвай.

Мікалай Рудкоўскі глядзіць на Францыска Скарыну адметна — пераплятае кантэксты сцэнічных падзей так, што ўсё сведчыць пра дзень сённяшні. Рэжысёр Саулюс Варнас, выступаючы сааўтарам драматурга, вымагае глядацкіх зручнасцяў, таму звесткі пра тое, дзе і калі нарадзіўся, вучыўся, жаніўся ды заснаваў друкарню наш вялікі суайчыннік, набываюць энцыклапедычны кшталт. Для актуальнай пастаноўкі адмысловай несюжэтнай формы падрабязнасцяў занадта, але з тэмы здымаецца пафас, пры гэтым сур'ёз размовы з гледачом не губляецца. Ствараць кнігі — Скарынаў спосаб палепшыць свет. Герой у выкананні Івана Труса — малады, шчыра апантаны ідэяй кнігадрукавання, але такі рамантычна-ўзнёслы ды ідэальна-правільны, што месцамі выглядае нерэальным. У нашым стагоддзі падобны вобраз ужо састарэў і ягоная канцэпцыя не здавальняе. Але як паказаць Скарыну зямным і жывым? У пастаноўцы ён існуе нібыта па-за часам, таму і сцэнічную прастору мастачка Ірына Камісарава пакідае амаль пустой, хіба перыядычна з'яўляецца белая канструкцыя і абыгрываецца ў залежнасці ад дзеяння; праз відэапраекцыю ўзнікаюць скарынаўскія гравюры, узбуйняюцца сімвалы, палаюць у вогнішчы кнігі… Падзеі спектакля ахопліваюць і рэфармацыю Марціна Лютэра, і вайну Маскоўскага княства з Вялікім Княствам Літоўскім, але ў цэнтры ўвагі застаюцца ідэі першадрукара. Выяўляецца, што яны да сёння не страцілі важнасці. Рэфлексія аб Францыску Скарыну перакідаецца рэфлексіяй аб сучасным свеце.

Брат. Куды? Навошта? Расколаты свет. І як у ім жыць? Як далей жыць? Ты ў нас адукаваны. Скажы, гэта кара нябесная? Можа, тымі, хто не разумее, не ведае граматы, співаецца, лягчэй кіраваць?

Доктар. Я хачу, каб людзі чыталі і самі думалі, разважалі, нават спрачаліся, адрознівалі дабро ад зла, уласную ісціну ад чужога меркавання. І ніхто не наважыцца падпарадкаваць іх сваёй волі…

Стваральнікі пускаюць гледачоў у свабоднае плаванне па скарынаўскім жыцці, ідэях, марах, не навязваюць бачанне падзей, хутчэй запрашаюць да дыялогу: перад пачаткам спектакля ў фае дэманструецца відэа — апытанка жыхароў Магілёва. Калі глядзіш твор пра Скарыну, трэба быць гатовым да таго, што і Скарына можа паглядзець на цябе… Сталы Францыск у выкананні Аляксандра Палкіна гадуе сына, рэфлексуе, але гэтаксама апантана марыць пра выданне кніг. Сустрэча з душамі Маргарыты (Юлія Ладзік выяўляла ягоную музу ў белым строі і пуантах), Брата (Уладзімір Пятровіч), Юрыя Адверніка (Дзмітрый Дудкевіч) і Якуба Бабіча (Аляксандр Куляшоў) канчаткова сцірае з першадрукара «забранзавеласць», ён перакідаецца чуйным жывым чалавекам з каханнем, болем, злосцю, літасцю. Паводле стваральнікаў спектакля, Скарына ўступіў у таемнае братэрства, якое дапамагло яму з кнігадрукаваннем (прысвячэнне ў сябры адбываецца з удзелам сапраўднага пітона), а потым — дзеля працягу друкарскай справы — запатрабавала жыццё сына. Першадрукар абраў жыццё…

Галоўнае ў пастаноўцы, вядома, не чарговая версія жыцця Скарыны, а выказванне аўтараў, што заклікаюць нас чытаць і жыць сваім адумам — як Маргарыта: «Цяпер я разумею сэнс словаў, сэнс тэксту, сэнс пісання… Я часта думаю ды разважаю… Як смешна гучыць: я думаю… Цяпер я магу думаць сама. Не маці, не муж, не спавядальнік думаюць за мяне, а я, я, я! Толькі я сама…» Разважаць самастойна, не зважаючы на маніпуляцыі свету, — мо так і выпадае ўзбіцца на шлях да шчасця, які запавёў нам Францыск Скарына?

ЧУЖАНІЦА ПА ЧАСЕ І КРЫВІ

«Іншаземец» паводле п'есы Жана Ануя «Каломба» ў Гомельскім гарадскім маладзёжным тэатры

Уладзімір Ступінскі

Без удакладнення, пашырэння, змянення драматургічнага матэрыялу не абыходзіцца ніводная работа рэжысёра Якава Натапава. Наколькі ўзважана ён абыходзіцца з вядомым сюжэтам Жана Ануя? Наколькі ўдала рэжысёрскае «донарства» прыдаецца арыгінальнаму матэрыялу? У пастаноўцы Маладзёжнага тэатра дачыненні персанажаў узбуйніліся, драматычныя падзеі набылі новае вымярэнне, а фінал загучаў трагічна.

У адрозненне ад драматурга рэжысёр засяродзіў увагу не на Каломбе (жонцы Жульена), а на самім маладым чалавеку, так што змена назвы дакладна адлюстравала зрушэнне прыярытэтаў: галоўным героем стаў менавіта «іншаземец». Паводле задумы пастаноўшчыка ён успадкаваў часцінку рускай крыві ад бацькі, якога ніколі не бачыў, але бязмерна паважае і намагаецца быць да яго падобным. У выкананні Віталя Сазонава Жульен уяўляе з сябе «рускага француза», і для ўсіх наўкола ён не столькі шараговы эгаіст і мізантроп альбо сталае капрызлівае дзіця, як чужаніца, замежнік, траха не іншапланетнік.

Малады чалавек застаецца незразумелым і чужым для ўласнай маці — велічнай тэатральнай зоркі мадам Аляксандры (Наталля Голубева), і для яе асяроддзя, і нават для самага блізкага чалавека — Каломбы (Ірына Конік). Ненадоўга вызваліўшыся ад уплыву мужа і паспытаўшы існага тэатральнага жыцця, яна вельмі хутка прыпадабняецца да мадам Аляксандры, лёгка прымаючы ды пераймаючы перакручаную мараль закулісся.

Светапогляд Жульена, унутраныя супярэчнасці і (перадусім!) непарушныя ідэалістычныя прынцыпы, якія той няўхільна пільнуе сам ды вымагае пільнаваць усіх, хто побач, напраўду леглі б на кальку рускай літаратуры — напрыклад, Талстога ці Дастаеўскага. Па волі рэжысёра іх імёны ўзнікаюць у спектаклі — і не выпадкова. Верагодна, малады чалавек — госць у сваім часе. Дакладней, немагчыма ўявіць эпоху, дзе б яго зразумелі і прынялі, дзе Жульен змог бы стаць сваім, жыць і, галоўнае, выжыць. Па волі рэжысёра ў пастаноўцы ўзнікае Замежны легіён (а не простая позва ў звыклае войска), куды Жульен выпраўляецца на службу. Легіён, мабыць, адзінае месца, дзе падобныя «іншапланетнікі» ды чужаніцы хоць неяк прыстасуюцца, хай сабе і да экстрэмальных умоваў.

Тэкст Жана Ануя Натапаў ператварае ў нагоду для «пастразвагаў» пра пазачасавыя паняткі, падкрэсленыя пэўнай эклектычнасцю музычнага афармлення, дзе ZAZ суседнічае з Фрэдзі Меркʼюры, а Гару і Мішэль Серду — з Маркам Мерманам.

У нейкім сэнсе Якаў Натапаў і сам «іншаземец» у сучасным тэатральным асяроддзі. Кожны ягоны спектакль робіцца не толькі падзеяй, але і цэнтрам крышталізацыі палярных меркаванняў, што глядацкіх, што прафесійных. Падчас рэпетыцый рэжысёр прапануе артыстам (як маладым, так і дасведчаным) прайсці свайго роду курсы дасканалення майстэрства, ажыццявіць чарговую ўнутраную падладку пад камертон рускага псіхалагічнага тэатра.

У выніку ці не кожная пастаноўка прадстаўляе публіцы зладжаны сцэнічны ансамбль, здольны крэсіць новыя сэнсы з вядомых драматургічных пабудоў.

Сцэна са спектакля.
Фота аўтара.

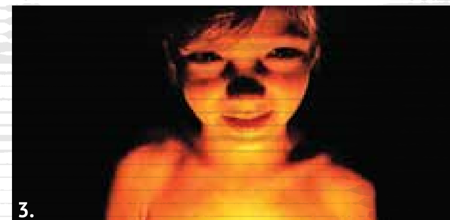


«ЛІСТАПАД-2016». ТОЛЬКІ ПА КАХАННІ

XXIII Мінскі міжнародны кінафестываль

Антон Сідарэнка


2.


3.


1.


4.

Мінскі МКФ — своеасаблівы зрэз актуальнага аўтарскага кіно, якое не гуляе з аўдыторыяй, а намагаецца адказаць на самыя вострыя пытанні мастацкімі сродкамі. Злёгку скараціўшы маштабы, «Лістапад» і сёлета ўразіў разнастайнасцю выбару і нязменнай вернасцю сваім эстэтычным прынцыпам.

Фільм адкрыцця МКФ — «Пецярбург. Толькі па каханні» — альманах з сямі навэл, знятых у паўночнай сталіцы Расіі сямю рэжысёркамі. Пры ўсёй жанравай ды ідэйнай разнастайнасці гэты твор быў, бадай, бліжэй да густаў самай шырокай аўдыторыі і паняцця жанравага кіно. «Лістапад-2016» прадставіў на мінскім вялікім экране тое, што сёння ў кінапракат практычна не трапляе, не ўкладваючыся нават у пракрустава ложа камерцыйнага арт-хаўса. І ўсё ж менавіта па гэтых фільмах можна атрымаць уяўленне аб тым, што адбываецца ў кінематографе дзяржаў, якія чвэрць стагоддзя таму лічыліся роднымі і братэрскімі, і ў кінамастацтве далёкіх, часцяком экзатычных краін.

Пасланні і крыкі

Цікава, што аўдыторыя «Лістапада», па суб'ектыўных назіраннях аўтара дадзенага матэрыялу, ужо некалькі гадоў запар выразна падзяляецца на дзве катэгорыі. Калі не браць у разлік прафесійных гледачоў з шэрагу мясцовых кінематаграфістаў і прэсы, першую катэгорыю можна аднесці да маладых кінаманаў, заўсёднікаў торэнт-сайтаў, якія выдатна арыентуюцца ва ўсіх трэндах і выгібах кінамоды і мяняюцца прыблізна раз на два-тры гады. Другая аўдыторыя самая цікавая. Гэта пастаянныя гледачы «Лістапада» яшчэ з тых часоў, калі межы кінафоруму былі выразна пазначаныя межамі былога СССР. Менавіта гэтай публіцы, выхаванай у часы, калі мастацтва і літаратура мелі ярка выражаны пазнавальны вектар, уласціва дапытлівае стаўленне да фестывальнага кіно, у якім гледачы шукаюць (і часта зусім беспаспяхова) ідэю, што была характэрна для кінематографа індустрыяльнага перыяду, калі кіно не толькі забаўляла, але і аб'ядноўвала масы людзей перад экранам.

Любы твор змяшчае пасланне, часта неўсвядомленае і неадрэфлексаванае самімі аўтарамі. Сучаснаму фестывальнаму кінамастацтву ўласціва яшчэ і драбленне агульных мэсэджаў на прыватныя і камерныя гісторыі, што яскрава прадэманстравалі карціны як ігравой, так і дакументальнай частак «Лістапада-2016».

Нягледзячы на відавочную сціпласць маштабаў сюжэтаў большасці конкурсных фільмаў, іх аўтары здолелі прадставіць свет сваіх герояў з такім павелічэннем, што прастора постсацыялістычных малагабарытных кватэр у прыгарадах паўстае перад гледачамі як сапраўдны мікракосм. Многія з гэтых стужак уяўляюць з сябе маўклівыя крыкі індывідаў, якія перажываюць глыбока асабістыя і нецікавыя ўжо суседу па лесвічнай клетцы драмы.

Суворай мовай кінапрозы

У ігравым конкурсе ў гэтых адносінах паранейшаму дамінавалі карціны зорак так званага «румынскага новага кіно» — «Сьераневада» Крысці Пую і «Атэстат сталасці» Крысціяна Мунджыў. Да іх прымыкала галоўнае адкрыццё 23-га МКФ, уладальніца Гран-пры «Золата Лістапада» — стужка «Лілі Лейн» венгра Бенедэка Флігаўфа. І калі румынскія рэжысёры вырашылі творы ў традыцыйным для іх празаічным ключы, то спадчыннік венгерскай традыцыі арыгінальнага падыходу да візуальнага ўвасаблення сюжэта Флюгаўф прапусціў сваё выказванне пра радавую сямейную траўму пакаленняў праз мазаічны відэашэраг, у якім традыцыйны наратыў быў раскладзены на шматлікія складнікі, як у калейдаскопе.

У займальным фільме «Слава» балгары Крысціна Грозева і Петар Вылчанаў (пераможцы леташняга «Лістапада» і ўладальнікі глядацкай «Бронзы» гэтага года) пабудавалі расповед у звыклым рэалістычным стылі. Роўна як і літовец Андрус Блажаві-


5.

чус — аўтар «Святога», самага сціплага, на першы погляд, фільма, адзначанага ў выніку дыпломам журы конкурсу «Маладосць на маршы». Стваральнікі чэшскай рэтра-драмы «Я, Вольга Гепнарава» Томаш Вайнрэб і Пётр Казда і рэжысёр польскага рэтра-дэтэктыва «Чырвоны павук» Марцін Кашалка змясцілі такія ж кампактныя прыватныя гісторыі ў антураж таталітарнага мінулага сваіх краін.
Нямецкі дакументаліст Андрэас Фойгт прадставіў у асноўным конкурсе неігравой часткі «Лістапада» гісторыі рэальных, а не прыдуманых людзей у карціне «Час пакажа» — пятай у серыі яго шматгадовых назіранняў за лёсамі жыхароў былой ГДР. Дакументальны кінематограф у чарговы раз праявіў сваю перавагу над ігравым у магчымасцях лепшым чынам паказаць трансфармацыю характараў людзей, якім давялося пажыць у дзвюх сацыяльна-эканамічных сістэмах.
Выключэннем, мабыць, з'яўляецца фільм «Я не мадам Бавары», гісторыя барацьбы за справядлівасць правінцыйнай кухаркі, расказаная кітайцам Фэн Сяаганам. Рэжысёр прадстаўляе гледачу не толькі прыватную гісторыю, але і неверагодны сатырычны зрэз грамадскага і дзяржаўнага жыцця сваёй гіганцкай краіны, якая імкліва расце ў супярэчлівым воблаку традыцый і забабонаў.
Кітайскі фільм, створаны ў вельмі незвычайным мастацкім вырашэнні — інавацыйным і традыцыйным адначасова, быў самым маштабным у плане відовішчнасці і ўкладзеных у яго вытворчасць рэсурсаў. Ён стаў наглядным доказам сціплага эканамічнага становішча аўтарскага кіно ў еўрапейскіх краінах.

Вектар і маштабы
На фоне камерных еўрапейскіх гісторый на «Лістападзе-2016» вылучалася праца неэўрапейскага аўтара — «Чума ў ауле Каратас» казахстанскага рэжысёра Адзільхана Ержанава. Ігравое кіно такога кшталту мае прыдомак «прыпавесць». Заснаванае на метафарычнай кінамове, яно было вельмі папулярным у кінакультуры таталітарных дзяржаў. У сваёй падкрэслена тэатралізаванай манеры Ержанаў больш трапна за іншых аўтараў з былых сацыялістычных краін апісвае абсурд посттаталітарнага існавання.
Творцы эпохі перабудовы і галоснасці таксама карысталіся падобнымі сродкамі, але ў пачатку дзевяностых не змаглі нічога супрацьпаставіць простым мэсэджам галівудскіх гісторый. Вяртанне Ержанава да эзопавай мовы не было ацэнена мінскай публікай на сёлетнім «Лістападзе»: стужка атрымала самы нізкі глядацкі рэйтынг. Але гэты фільм — не толькі цікавае выказванне з дакладна выбудаванай сімвалічна-знакавай сістэмай мастацкіх вобразаў, але, верагодна, і папярэднік новых часоў, змены развіцця вектара аўтарскага кіно.
Мабыць, ужо не зусім адпавядае нашаму часу і канцэпцыя асноўнага конкурсу «Лістапада», які ўключае ў сябе фільмы з краін былога сацлагера і краін так званай «народнай дэмакратыі». Катастрафічныя падзеі апошніх часоў сведчаць: «канец гісторыі», так аптымістычна і саманадзейна прадказаны ў канцы халоднай вайны, відавочна не адбыўся. А значыць, кіно зноў можа вяртацца да глабальных выказванняў і абагульненых вобразаў, ад якіх творцы так энергічна адмаўляліся два дзесяцігоддзі таму.
Сведчаннем магчымай змены кірунку развіцця аўтарскага кіно сталі лепшыя фільмы дакументальнага конкурсу «Лістапада». У 2010-я дакументалістыка апярэджвае ігравое кіно актуальнасцю прадстаўленых у фільмах гісторый і інавацыйным мастацкім падыходам.
Апошняе больш за ўсё тычыцца карцін «Аўстэрліц» Сяргея Лазніцы і «Саламанка» Руслана Фядотава і Аляксандры Кулак. Яны сталі самымі яркімі аўтарскімі выказваннямі на «Лістападзе-2016», якія перабілі сваім радыкалізмам ігравыя працы. Кожная з гэтых стужак вартая асобнага падрабязнага апісання, скажам толькі, што і ў іх прыватнае саступіла калектыўнаму, а кінапроза — высокай вобразнасці.
Фільм «Украінскія шэрыфы» Рамана Бондарчука зняты ў больш традыцыйным для дакументалістыцы жанры назірання, але асабістыя гісторыі ў гэтым фільме развіваюцца на фоне напружаных падзей гісторыі вялікай краіны, што яшчэ дагэтуль не скончыліся.

Насустрач натхненню
На фоне карцін міжнароднай часткі фестывалю гульнявыя стужкі Нацыянальнага конкурсу «Лістапад-2016» былі далёкія ад канцэптуальных выказванняў.
«Душы мёртвыя» Віктара Красоўскага, пераможцу ігравога конкурсу, можна лічыць узорам моцнага прафесіяналізму, што само па сабе ўжо дасягненне для маладога айчыннага кіно. У супрацьлегласць Красоўскаму леташні трыумфатар «Лістапада», дваццацідвухгадовы Мікіта Лаўрэцкі, фільмы якога з'яўляюцца тыповым постындустрыяльным кінамастацтвам, развівае свой стыль на шкоду відовішчнасці. Рэжысёр выкарыстоўвае здымкі ўзроўню хоўмвідэа ў якасці аўтарскай мовы, што прадэманстраваў яго другі поўнаметражны фільм «Каханне і партнёрства» (дыплом журы «За пачуццё часу»). І акурат відовішчнасць у Мікіты Лаўрэцкага з поспехам атрымліваецца. Іншая справа, што нават да конкурснай праграмы «Маладосць на маршы» міжнароднай часткі праграмы «Лістапада» маладыя беларускія аўтары пакуль не дараслі, застаючыся на студэнцкім узроўні.
Дакументальная частка нацыянальнага конкурсу па-ранейшаму глядзелася больш прафесійнай. Гэта датычыцца і карціны «25» Андрэя Куцілы — шчырай спробы даць зрэз пакалення беларусаў-аднагодкаў незалежнасці нашай краіны, і поўнаметражнага паглыблення ў беларускую рэчаіснасць «Ты сюды больш не вернешся» Дзмітрыя Махамета. Створаныя ў фарватэры работ іх старэйшага калегі Віктара Аслюка, але з арыгінальным бачаннем, гэтыя фільмы абавязкова знойдуць свайго гледача і на іншых кінафорумах.
Нацыянальны конкурс «Лістапада-2016» цалкам адпавядаў дэвізу ўсяго фестывалю, які ў гэтым годзе гучаў так: «Насустрач натхненню». Пры адсутнасці леташняга ажыятажу, але з вялікім зачынам на будучыню — у гэтым і ёсць галоўны вынік сёлетняга Мінскага МКФ.

1. «Я, Вольга Гепнарава». Рэжысёры Томаш Вайнрэб і Пётр Казда. 2016.
2. «Сьеранevада». Рэжысёр Крысці Пую. 2016.
3. «Лілі Лейн». Рэжысёр Бенедэк Флігаўф. 2016.
4. «Аўстэрліц». Рэжысёр Сяргей Лазніца. 2016.
5. «Атэстат сталасці». Рэжысёр Крысціян Мунджыў. 2016.

ДЭНІ КАТЭ: «МЯДЗВЕДЗІ Ў ТВАЁЙ ГАЛАВЕ»

Любоў Гаўрылюк

НА МІЖНАРОДНЫМ КІНАФЕСТЫВАЛІ «ЛІСТАПАД» ДЭНІ КАТЭ ЎЗНАЧАЛЬВАЕ ЖУРЫ КОНКУРСУ «МАЛАДОСЦЬ НА МАРШЫ» І ПРАДСТАЎЛЯЕ ДВА ФІЛЬМЫ Ў ПРАГРАМЕ «МАЙСТАР-КЛАС». «БАРЫС БЕЗ БЕАТРЫС» (2016) УДЗЕЛЬНІЧАЎ НА МКФ У БЕРЛІНЕ І КАРЛАВЫХ ВАРАХ, «ВІК І ФЛО ЎБАЧЫЛІ МЯДЗВЕДЗЯ» (2013) ГАНАРАВАНЫ ПРЫЗАМІ КАНАДСКАЙ КІНААКАДЭМІІ, БЕРЛІНАЛЕ І КІНАФЕСТЫВАЛЮ Ў ФІЛАДЭЛЬФІІ — ЗА «АДКРЫЦЦЁ НОВЫХ ШЛЯХОЎ У КІНАМАСТАЦТВЕ» І РЭЖЫСУРУ.


1.

Той самы Дэні Катэ, які НЕ ХОЧА,
каб у яго фільмах:
— бачылі ўплыў Таркоўскага, Дастаеўскага і канадскага фальклору;
— шукалі якую-небудзь рэлігійнасць;
— знаходзілі аўтабіяграфічныя рысы;
— тлумачылі маральныя прынцыпы;
— любаваліся прыгожымі маладымі людзьмі 25-ці гадоў, якія клапоцяцца аб правільным асвятленні.

Дэні Катэ, які ХОЧА:
— гуляць з чаканнямі гледачоў і сэнсамі;
— рабіць стужкі рамантычныя, але жудасныя і не sexy;
— лічЫць сябе ўдачлівым чалавекам, бо мае магчымасць займацца сваёй справай і шмат падарожнічаць па свеце, а яшчэ атрымаў досыць добрую адукацыю, каб сябе абараніць;
— падкрэсліць сваю канадскую ідэнтычнасць: месца дзеяння ў фільме «Вік і Фло ўбачылі мядзведзя» — «цукровая хатка». Гэта такі тып загараднага дома, куды, як на дачу, большасць канадцаў выязджае ў перыяд, калі ў лесе можна збіраць кляновы сіроп. З дапамогай нескладанага абсталявання ў хатках робяць прысмакі з сіропу. Гэта і ёсць нацыянальны кулінарны спэцыялітэт.

«У МЯНЕ АЛЕРГІЯ НА КАНВЕНЦЫЙНАСЦЬ»

Прызнаюся, я знаходжуся пад уражаннем ад вашых фільмаў. Тое, што вы любіце небанальныя сюжэты, — зразумела. У стужцы «Барыс без Беатрыс» злучылі life style з чымсьці псіхадэлічным. У «Вік і Фло ўбачылі мядзведзя» любоўную гісторыю аб'ядналі з хорарам. Але ж абсурднасць, момант хаосу ў карціне — гэта толькі метад. Навошта, дзеля чаго ён вам?

— У мяне алергія на канвенцыйнасць. Тое, што мне цікава, — сутыкненне розных жанраў. «Вік і Фло» быў створаны тры гады таму, і я думаў, ці змагу фільм пра каханне ператварыць у хорар. Гэта мой почырк і мая мэта: уразіць публіку. Таму я змешваю драму і камедыю. Па-іншаму мне не цікава. І я — вольны рэжысёр, якому ніхто не можа сказаць, што яму рабіць. Напэўна, я мог бы жыць, як Вік, — аўтаномна, у лесе, займаючыся сваімі справамі.

То-бок тое, што называецца «ідэяй», «зместам», вы пакідаеце гледачу?

— Вядома. Не выношу простыя «адказы» для ўсіх, агульныя «рашэнні». Маё кіно — гэта іншае бачанне свету, гэта эксперымент. Вы сыходзіце дамоў і працягваеце пра яго думаць. «Змест» — гэта толькі вашае — вопыт, асацыяцыі, уяўленне.

Для мяне нібыта рэальныя «высновы» — насамрэч забаўка. Не сапраўднае кіно. Мае фільмы — адкрытыя рэчы, няма ніякіх адказаў для ўсіх, вы адказваеце заўсёды самі і для сябе.

Тады я павінна прызнаць, што па якасці кінамовы, па яе свежасці вы і самі маглі б удзельнічаць у «Маладосці на маршы»...

— Дзякуй, гэта добры камплімент. «Вік і Фло» — мой шосты фільм, я раблюся старэйшым, але ўвесь час шукаю нешта новае. Па-ра-

нейшаму не люблю клішэ, гатовыя рашэнні, па-ранейшаму люблю гуляць з жанрамі, люблю гібрыды розных рэчаў, розных моў. Шукаю арыгінальнасць, як быццам я зноў тынэйджар і мне пятнаццаць.

Пра якія інавацыі вы кажаце, вызначаючы іх як самае цікавае ў кіно?

— Пра тое, каб не дубляваць жыццё, але і не рабіць навуковую фантастыку. Пра бясстрашнасць і пастаянную навізну. Не проста распавядаць свой сцэнар, гэта лёгка, але мець што сказаць гледачу. Так здымаць значна больш складана.

«УВЕСЬ СТРЭС ГЭТАГА СВЕТУ»

Ваша гераіня Беатрыс захворвае незразумелай меланхоліяй — праз «стрэс гэтага свету», як лічыць лекар. У жыцці яе мужа Барыса мусіў адбыцца зусім абсурдны збой, каб вывесці мужчыну з раўнавагі: толькі тады ён вырашаецца на пераасэнсаванне, на ўчынак. Але вы некалькі разоў вымавілі слова «фан» на прэзентацыі фільма. Убачылі тут камедыю?

— Чаму не? Ён мае зносіны са сваёй свядомасцю, або з сумленнем — называйце, як хочаце. «Гэта» прыходзіць да яго ў выглядзе тэатральнага персанажа, з ніадкуль. Па-мойму, пацешна.

А мядзведзь да «Вік і Фло» адкуль прыйшоў?

— Закаханыя жанчыны гінуць у смяротных пастках — для мядзведзя. Гэта іх апошнія думкі, апошнія адчуванні. Хоць потым яны ідуць па дарозе жывыя-здаровыя, памятаеце? Пасля «сустрэчы» з мядзведзем, пасля пастак. Гэта ваш хорар, ён у вашай галаве, а ў іх усё ў парадку. Праўда, ніхто не ведае, як гэта разумець. (*Смяецца.*)

Вы часта здымаеце непрафесійных акцёраў. Што вы шукаеце ў іх, чаго чакаеце?

— Не вельмі часта. Часам. Прафесіяналам складана працаваць з непадрыхтаванымі людзьмі, яны лепш знаходзяць мову ў сваіх «групах». Але калі для ролі мне патрэбен звычайны чалавек, вядома, гэта яго індывідуальнасць, аўтэнтыка. Ён прыходзіць з прыватным вопытам і перажывае маю гісторыю па-свойму. Ён не ўмее гуляць, але ў яго ёсць фантазія і ён данясе да гледача тое, што мне трэба. Калі ўсё складваецца, атрымліваецца мікс.


2.

З ПАВАГАЙ ДА МАРГІНАЛЬНАСЦІ

Што можна сказаць па конкурсе «Маладосць на маршы»? Вам спадабалася «Заалогія»?

— Прыемна быць у маладзёжнай праграме, мне не вельмі цікавыя сталыя аўтары. Вы ўжо зразумелі, што я гляджу ў першую чаргу на эксперыменты з формай, на мову кіно. Наогул падабаецца фестываль — праграма, арганізацыя, умовы для працы. Мне цікава. У журы «Маладосці» ёсць актрыса (Аістэ Дзержутэ; Літва) і адборшчык (Раберта Куэта; МКФ у Сан-Себасцьяне, Іспанія) — гэта значыць, усе пункты гледжання будуць розныя. Але бос — я! І вырашаць буду я! Пакуль мы паглядзелі толькі палову фільмаў, і, думаю, вылучаюцца «Дэманы», «Святы» і «Заалогія». «Дэманы» — канадская карціна, ужо бачыў яе і з задавальненнем паглядзеў яшчэ раз. А «Заалогія» — вельмі моцны фільм і вельмі незвычайны. Шмат ідэй, але шмат і эксперыменту. Не ведаю, як ён спадабаўся гледачу, але думаю, што гэта не «жудасцік», гэта проста арыгінальнае кіно.

Як вашы фільмы ўспрымаюць у Канадзе?

— Пачынаў я, дарэчы, як крытык. Сёння маю рэпутацыю вялікага арыгінала. Мяне ведаюць як рэжысёра, што кожны раз робіць нешта новае. Заўсёды здзіўляе, ніколі не паўтараецца. Паважаюць за фестывальныя поспехі. Але ў мяне невялікая аўдыторыя. Гэта нібыта дзіўна: з аднаго боку, павага, з другога — маргінальнасць. Але маё кіно не прыемнае, не кампліментарнае. Масавы глядач часта крывіцца, не разумее маіх твораў або застаецца ў здзіўленні. Людзі наогул кажуць: «На фільмы Дэні Катэ хадзіць небяспечна». Для мяне гэта камплімент. Але калі тлумачыш, «што хацеў сказаць аўтар», — тады так, з'яўляецца разуменне, маўляў, гэта мой почырк. Вядома, я б вельмі хацеў, каб мая аўдыторыя была большай.

І пры гэтым не хочаце быць канвенцыйным! Мне здаецца, вам блізкае паняцце «пераапісаць», «перасабраць» сітуацыю.

— Ёсць адна рэч, якую я не выношу, — рэалізм. Я ніколі не буду гэтага рабіць. Навошта капіяваць рэальнасць, калі ў вас ёсць уяўленне і можна ствараць нешта новае? Так, я будую сітуацыю, а потым руйную яе. І павінен сказаць, што мае раннія фільмы менш зразумелыя і больш радыкальныя. Напрыклад, «Зменлівы стан» (2005), «Бестыярыум» (2012).

А далей? Што яшчэ вы прыдумалі?

— Цяпер я здымаю дакументальнае кіно пра шасцёх бодыбілдараў, іх прыватнае жыццё. Яны ўвесь час трэніруюцца, адзін з іх рэстлер, яшчэ адзін — трэнер. Вясной наступнага года трэба скончыць, да Канаў, думаю, паспею. Але не да Берлінале.

І што гэта ў вашым разуменні такое — «дакументальнае кіно»?

— Наогул я лічу, што ўсё кіно — гэта арт. Не разумею, навошта здымаць «праўдзівыя», пазнавальныя сюжэты — гэта заўсёды паўтор аднаго і таго ж. Так што з дакументам будзе таксама эксперымент. «Распавесці гісторыю» — для мяне не галоўнае, я працую з тым, *як* распавесці. Заўсёды пачынаю са знаёмага, а потым раблю добры крок у бок. Усяго на адзін метр…

1. Дэні Катэ. *Фота Сяргея Ждановіча.*
2. «Барыс без Беатрыс». Кадр з фільма. 2016.
3. «Вік і Фло ўбачылі мядзведзя». Кадр з фільма. 2013.


3.

НЕБЯСПЕЧНЫ НАМАДЫЗМ

«Адваротны рух» Ігара Цішына ў галерэі «A&V»

Таццяна Кандраценка



1.

Імя Ігара Цішына ўжо амаль міфілагізавана. Хоць творца жыве паміж Піцерам і Бруселем, але застаецца для Беларусі адным з найбольш уплывовых мастакоў свайго пакалення. Яго работы, якія ўяўляюць з сябе дзікую сумесь неапанку і ар брут, можна ўбачыць у Мінску не радзей разу ў год. Яны пазнаюцца імгненна. Праз унікальную энергетыку, падрыўную сілу і экспрэсію гэтыя творы становяцца пульсуючым полымем унутры любога групавога праекта.

Персанальная выстава Ігара Цішына адбылася ў Мінску за доўгім часам беларускага перапынку — з 2010-га. Мае назву «Адваротны рух». Дзіўная тэма — пярэваратні — заяўлена толькі лёгкім намёкам. Экспазіцыя, якая складаецца з маленькіх прац на паперы з «Лініі Суціна», буйнафарматнага, поўнага колеру жывапісу на палатне і фотапрынтоў, «траўмаваных» жывапіснымі нападамі, літаральна ані не расшыфроўваецца. Як заўсёды, не імкнучыся ніяк ні палегчыць, ні спрасціць гледачу шлях да разумення сваіх работ, Цішын не дае каментароў і тлумачэнняў. Сама тэма, што з'явілася на двухсэнсоўнай і небяспечнай глебе — дзесьці паміж паганствам і псіхааналізам, — наводзіць на трывожныя асацыяцыі, і гэтай трывогай, невыразнасцю «прашытая» ўся выстава.

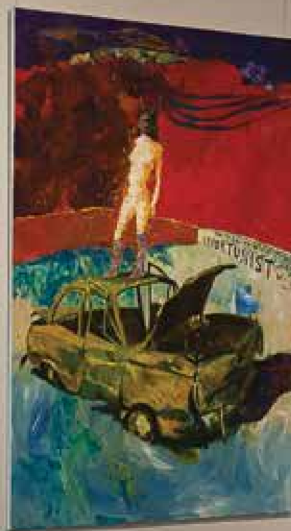
Інтэнцыя творчасці Ігара Цішына супярэчыць такім заходнім каштоўнасцям, як сталасць, стабільнасць і «ўкаранёнасць». Прынцыпы капіталістычнай дэмакратыі, такія як аўтаномія, самадастатковасць і свабода, раствараюцца і перакульваюцца ў яго маргінальным свеце з ног на галаву. Выпадковасць, парыў і скажэнне ў яго працах ператвараюць карціну свету ў паноптыкум з характэрным пакутлівым спалучэннем інтымнага і грамадзянскага. Асабліва востра гэта выяўляецца, як ні дзіўна, у маленькіх графічных аркушах. Гэтыя работы на палатне датаваны рознымі гадамі. Калі б яны складаліся ў нейкае апавяданне, тое была б не хроніка, не рэпартаж, а дзённік. Тут інтымнасць і іранічнасць, заўсёды прысутныя ў працах Цішына, выйшлі на першы план. Літары і надпісы перамяшаліся з агаленымі ці апранутымі целамі і фрагментамі архітэктуры. Усё гэта закрываецца візуальным шумам: палосамі, ударамі пэндзля, падцёкамі, драпінамі, — і складае вязь, якую немагчыма счытваць. Але пры гэтым сама вязь, трывожная і цудоўная, пакідае ў гледача адчуванне вуаерызму — нібы ты бачыш штосьці забароненае, утоенае ад іншых.

Хоць на многіх новых работах з'яўляюцца антрапаморфныя постаці з сабачымі ці ваўчынымі галовамі, застаецца незразумелым — блазны гэта ці пярэваратні, бо ў мастацтве Ігара Цішына заўсёды шмат фарсу, містыфікацыі. Вельмі часта твары закрытая шрыфтам, арнаментам або чымсьці накшталт маскі. Можа быць, і тут гэта проста маскі? Апрануць рогі, проста скрынку на галаву — гульня, але адначасова і зман, і абрад, ператварэнне, зварот у штосьці іншае, «адваротны рух». Сапраўднае (ці ўяўнае) пераўвасабленне чалавека ў звера спараджае ў мяне дзве супярэчлівыя літаратурныя асацыяцыі: «Сабачае сэрца» Міхаіла Булгакава і раман Леапольда фон Захер-Мазоха «Воўк і ваўчыца». У апошнім гераіня патрабуе ад свайго прыхільніка, каб той даў зашыць сябе ў ваўчыную шкуру, каб блукаў і выў, як воўк, і, нарэшце, спазнаў






3.






4.

сапраўднае ганенне. Гэта ўжо рытуальнае паляванне, дзе ахвяра і паляўнічы становяцца саўдзельнікамі і паміж імі ўсталёўваецца цесная сувязь. Водгалас такога палявання ясна адчуваецца ва ўсёй выставе, прычым ганенне адбываецца ўнутры герояў, а для гледачоў застаецца невыразным, меркаваным.

Прасторы ў новых творах Ігара Цішына нестабільныя: яны ўтрымоўваюць зрушэнні, зломы, парывы. Яго працы не статычныя. У іх заўсёды прысутнічае элемент руху, спантаннага, хуткага, невытлумачальнага. Як і ў серыі «Крызіс у раі», на выставе ёсць новыя творы, зробленыя з дапамогай камбінацыі розных медыя — жывапісу і фатаграфіі. Яны выклікаюць «сіндром Алісы». Плывучы маштаб, у спалучэнні з мноствам ці то дакументальных, ці то карыкатурных дэталяў, збівае з ладу. Паміж дакументам і карыкатурай з'яўляецца агрэсіўная псеўдакамічная сіла, яна адушаўляе ўсё. Спосаб працы Ігара Цішына з фатаграфіяй як з дакументам — яго «фірмовае» агрэсіўнае ўмяшанне. Гэты нецярплівы, рашучы і вераломны «другі пласт» фарбы на паверхні фатаграфіі нечаканай выявай рэалізуе наша 3D-жаданне, якое мы прывыклі звязваць з відэа, а не з жывапісам. Пераадольваючы інертнасць статычнай паверхні, малюнак быццам рухаецца наперад, на гледача, скажаецца, змешваецца і ў выніку пагрозліва павісае ў прасторы.

Ігар Цішын — асаблівы для Мінска мастак. Не ўдзельнічаючы ў дыскусіях, баталіях, не тэарэтызуючы наогул, ён ужо больш за дваццаць гадоў настойліва пазбаўляе беларускага гледача ілюзій і прышчапляе густ да адмысловага культурнага і эстэтычнага качэўніцтва. Насамрэч сёння статус сучаснай беларускай культуры можна пазначыць словам «качавая». Гэта дзіўнае качэўніцтва самазванца «ўсярэдзіне вялікай культуры», беспрытульніка і паўмаргінала, які, тым не менш, ніяк не можа адарвацца ад фантомных каранёў, зведаць свабоду і аўтаномію.

1. Пяшчотны. Алей. 2016.
2, 3. Фрагмент экспазіцыі.
4. Лянота. Акрыл. 2016.
5. Адваротны рух (2). Акрыл, фота на палатне. 2016.
6. Адваротны рух (4). Акрыл, фота на палатне. 2016.


5.


6.

БЫЦЬ У СВАІМ ЧАСЕ
Выстава Сямёна Абрамава ў Бабруйскім мастацкім музеі

Генадзь Благуцін



У экспазіцыі былі прадстаўлены работы, у якіх увасобіліся шуканні майстра за доўгае 65-гадовае жыццё ў мастацтве, этапы прафесійнага сталення аўтара. У першыя гады самастойнай творчасці малады мастак працаваў у манеры, набытай падчас вучнёўства. У пошуках новых уражанняў ён шмат вандраваў, шырокая геаграфія паездак адбілася ў назвах акварэляў. Палотны, звязаныя з Гурзуфам, выдзелены ў асобную серыю, сур'ёзная акварэльны школа прадэманстравана працай «У Салавецкай бухце» (1969).
У 1970-я складаецца пазнавальны аўтарскі стыль. Метад Абрамава не просты для разумення. Карпатлівая, руцінная манера працаваць, інфармацыйная насычанасць большасці значных карцін сведчаць пра імкненне змясціць на палатно або аркуш паперы ўсе свае веды аб прадмеце. Мастак, нібы хранікёр, дэталёва прадстаўляе абставіны і месца дзеяння. І большасць работ складана ўспрымаюцца гледачамі, асабліва калі падыходзіць да яго мастацтва з пазіцый класічнай эстэтыкі. Карціны з'яўляюцца плёнам разважанняў, аналізу, гістарычнай фіксацыі чагосьці значнага, але ніяк не адлюстраваннем асабістага эстэтычнага вопыту — хутчэй чуецца некаторае абстрагаванне аўтара ад адлюстраваных падзей. Падобныя адчуванні ўзнікаюць не толькі ад маштабных работ, такіх як «Гістарычны момант. Саянская ГЭС» (1978) альбо «Масква золатагаловая. Смутныя 90-я гады XX стагоддзя» (1998—2003), але і ад малюнкаў знакамітасцяў. Хоць у партрэтным жанры ёсць свае выключэнні.
Творчую манеру Сямёна Абрамава лягчэй зразумець, калі ўспрымаць яго як мастака-манументаліста, нацэленага на стварэнне значных па памеры мазаік. У многіх работах вылучаецца велічная сюжэтная аснова: гістарычна значная падзея або месца. Кожная кампазіцыя набывае змястоўную насычанасць, яна напоўнена мноствам дэталяў, нібы аўтар занепакоены, каб не выпусціць нешта важнае ў сваім практычна дакументальным апавяданні, пазбаўленым уласнай ацэнкі падзей. Жывапісец выкарыстоўвае сімвалізм як спосаб лагічнага асэнсавання, вылучаючы ў аб'ектах найбольш важнае. Аднак не прыводзіць сваю гісторыю да аднаго важкага знака, а выкарыстоўвае сімвалічны шэраг з адназначным сэнсам. У тэхнічным дачыненні падкрэсліваюцца драбненне малюнка на мноства невялікіх часцінак з уласнай геаметрыяй і каляровым аддзяленнем ад суседніх фрагментаў, а таксама праца чыстым колерам і дасягненне маляўнічасці ў першую чаргу за кошт змены тону. Колер таксама становіцца і эмацыйным выразнікам.
Усё мяняецца, калі многія з найбольш значных прац, і ў іх ліку і тыя, што згадваліся вышэй, успрымаць як дэталёва прапрацаваныя праекты для стварэння мазаік. Напрыклад, тэмперная карціна «Гістарычны момант. Саянская ГЭС» магла б упрыгожваць сцяну аднаго з галоўных будынкаў электрастанцыі, а «Масква золатагаловая» — які-небудзь з залаў Музея сучаснай гісторыі Расіі. Пры павелічэнні працы сыходзіць перагружанасць дэталямі, кампазіцыя набывае раўнаважкае размяшчэнне мас і дынаміку.
Выпрацаваная тэхніка выкарыстоўваецца мастаком у большасці твораў усіх жанраў — як пазнавальны аўтарскі стыль, як галоўны кампанент індывідуальнасці, што надае нават лірычным работам манументальнасць.
Галоўнай працай свайго жыцця Сямён Абрамаў лічыць створаную ім на працягу дзесяцігоддзяў пушкініяну. У серыі работ, а гэта больш за трыста аркушаў, мастак прагне адлюстраваць усю біяграфію вялікага паэта. Тут у поўнай меры выяўляецца асноўная рыса характару Абрамава: гістарычнасць яго творчасці, імкненне да дакументальнай дакладнасці ў касцюме, пейзажы, інтэр'еры — ва ўсім.



Для Сямёна Абрамава кожная частка творчага багажу самакаштоўная і захоўвае актуальнасць на працягу ўсяго жыцця, ці гэта работы, прысвечаныя будоўлям сацыялізму або асабістым падарожжам, партрэты знакамітасцяў і блізкіх. Пра кожную ён распавядае з пачуццём, нібы толькі ўчора скончыў працу над ёй. Характэрнай рысай Сямёна Абрамава, жывапісца і гісторыка, з'яўляецца імкненне быць унутры свайго часу, каб лепш зразумець і ўвасобіць яго.

1. У Салавецкай бухце. Акварэль. 1969.
2. Гістарычны момант. Саянская ГЭС. Тэмпера, алей. 1978.
Фота Святланы Прывалавай.

СУЧАСНАЯ МІФАЛОГІЯ

Па выніках пленэру «З Аленай Кіш у сэрцы»

Вольга Кліп


1.

Падчас вучобы ў Італіі мне выкладалі італьянскае мастацтва, калі вучылася ў Францыі — французскае, у Расіі — рускае, у Беларусі — італьянскае, французскае і рускае і зусім крыху — беларускага. Да часу заканчэння ўніверсітэтаў з «Сусветнай энцыклапедыі наіўнага мастацтва» мне ўжо былі знаёмыя многія творцы, але пра адзіную беларуску, работы якой увайшлі ў энцыклапедыю, я даведалася нашмат пазней. Чаму нам лепш знаёмае мастацтва Францыі, Італіі і Расіі? Таму што яго выкладаюць, яно больш вывучана, вывучана яно таму, што яго даследуюць, даследуюць яго таму, што пра яго ведаюць, бо выкладаюць. Замкнёнае кола, якое хочацца разарваць. Мы, беларусы, з гонарам згадваем імёны Шагала, Суціна і іншых прадстаўнікоў Парыжскай школы. Але яны, па сутнасці, належаць нам толькі па факце нараджэння іх носьбітаў?.. Прыналежнасць спадчыны Алёны Кіш да беларускай культуры не выклікае сумневу, пры гэтым трэба памятаць, што яе імя ўваходзіць у адзін спіс з не менш вядомымі аўтарамі.

Што такога асаблівага ў Алене Кіш, чаму варта распавядаць пра яе ў школе? Таму што праз прызму яе жыццёвага і творчага шляхоў можна шмат даведацца пра культуру Беларусі прынамсі цэлага стагоддзя. Пленэр «З Аленай Кіш у сэрцы» стаў яшчэ адной спробай асэнсавання наробку вядомай мастачкі. У ліпені-жніўні 2016 года ініцыятыўная група «Мастацкі маёнтак» сабрала ў «Культур-мультур сядзібе» групу творцаў. Чатырох з іх — Ганну Балаш, Аляксандра Дзямідава, Аляксандра Наўгародскага і Аляксандра Рэпку — Алёна Кіш аб'яднала зусім не таму, што яны пішуць маляваныя дываны. Не, яны гэтага не робяць. Акрамя таго, аўтары маюць прафесійную мастацкую адукацыю. Але кожны з іх развівае непаўторную наіўную міфалогію: Ганна засяляе тэатральнымі выявамі Арлекінаў і Мальвін побытавыя сцэны, Аляксандр Дзямідаў успамінае дзяцінства як лепшую пару жыцця, у якую хочацца вяртацца, гледзячы на наіўныя фарбы і як быццам дзіцячыя сюжэты, Аляксандр Наўгародскі акумулюе ўсе культуры свету і выводзіць іх у зусім аўтэнтычным геаметрычным арнаменце, што пакрывае скульптурныя формы бытавых прадметаў, Аляксандр Рэпка — у жанравых сцэнах быццам багемнага Парыжа, у якіх варта абавязкова прыняць удзел.

Прысвячэнне праекта Алене Кіш шмат у чым адбылося дзякуючы Ганне Балаш. Многія гады Ганна была вядомая як цудоўная майстрыня лялечных спраў, але мінулай вясной я пазнаёмілася з ёй наноў, адкрыўшы для сябе жывапісца. Ганна Балаш здабывае «візуальныя асалоды» змалку: у дзяцінстве калекцыянавала маркі з тэматыкай мастацтва, вучылася па кнізе Арнхейма пра візуальнае ўспрыманне. Бацькоўская кватэра была поўная кніг, а першыя ўражанні ад сусветнай мастацкай культуры Ганна атрымала ад календароў з рэпрадукцыямі карцін «Балгарскія пакутніцы», «Іван Грозны забівае свайго сына» і «Іван-царэвіч і Васіліса на Шэрым воўку», затым — ад альбома Брэйгеля. Прадметы дасканалай формы з Егіпецкай залы ў Пушкінскім музеі, убачаныя ў дзіцячыя гады, пасля, мабыць, і ператварыліся ў лялек. З такім багажом Балаш паступіла ў Тэатральна-мастацкі інстытут, дзе яе ўлюбёным педагогам была Леніна Міронава, а сапраўдная вучоба прайшла па піцерскіх адрасах, якія даў Віталь Чарнабрысаў, чые працы Ганна сёння з адмысловым трапятаннем збірае ў сваёй калекцыі. Сумленнасць у жывапісе, увабраная з творчасці Аляксея Дзмітрыева, не толькі выбітнага жывапісца, але і мужа Ганны, і жыццё вуліцы як «сінтэз усіх мастацтваў» выявіліся ў яе малюнках і на палотнах.

Аляксандр Дзямідаў у дзяцінстве марыў стаць археолагам ці падводнікам, па парадзе маці спачатку наведваў мастацкую студыю, закончыў мастацкую вучэльню і Беларускую акадэмію мастацтваў. Жывапісны свет Аляксандра грунтуецца на ўласнай дзіцячай творчасці, такім чынам аўтар увасабляе прастору, абароненую ад небяспекі.

Аляксандр Наўгародскі — мастак-кераміст. Ці важна тое, што ён прыехаў з Гомеля? Пэўна, так, таму што ён вандроўца, які шукае сябе і сваю творчасць у

розных месцах і ў кантакце з рознымі людзьмі. Яго імбрычкі, кубкі, талеркі, акарыны — неабходныя прадметы ва ўжытку. Пры гэтым іх форма настолькі скульптурная, што часам забываеш пра ўтылітарнасць гэтых рэчаў.

Але самае цікавае тут вось што: на дэкаратыўнай паверхні з'яўляюцца знакі, не ўласцівыя беларускай традыцыі. Чым натхнёная гэтая паўднёва-амерыканская сімволіка? Верагодна, тым жа пошукам ідэальнага свету, у якім хочацца жыць і які стварала Алёна Кіш на сваіх дыванах, засяляючы іх небывалымі львамі, арланамі і пальмамі.

Last but not least — гэты ўдзельнік пленэру прыехаў з Севастопаля. Для Аляксандра Рэпкі імя Алены Кіш стала адкрыццём, хоць ён добра знаёмы з творчасцю, напрыклад, Анры Русо. Якая ж тады сувязь з нашай гераіняй? Саша Рэпка (менавіта так ён падпісвае свае працы) доўгія гады вандраваў па Парыжы, Празе, Кіеве ў пошуках уласнай рэалізацыі, як і Алена, калі тая хадзіла па вёсках, пісала дыванкі на сцяну ля ложкаў, атрымліваючы наўзамен крупу, малако і часовы прытулак.



3.

Аляксандр Рэпка нарадзіўся ў сям'і мастакоў у Кіеве. Вучыўся ў Кіеўскім мастацкім інстытуце, затым працягнуў вучобу ў l'ENSBA ў майстэрні Клода Віяла. За гады жыцця ў Францыі (пад парыжскімі мастамі ў тым ліку) нарадзіўся цыкл жывапісных прац «Багема». Аляксандр працуе ў тэхніцы афорта і алейнага жывапісу, а яго сюжэтны шэраг разбіваецца на жанры — нацюрморт, партрэт, пейзаж. Жанравыя сцэнкі прасякнуты марай мастака: яго атачаюць мадэлі, калегі, выпадковыя гледачы, прыяцелі і калекцыянеры.

Жывапісныя і скульптурныя выявы, створаныя мастакамі падчас пленэру, — вокны ў наіўны лепшы свет, летуценні і міражы. Вясковая жанчына амаль сто гадоў назад пісала рай, схованішча ад цяжкага сялянскага галаднаватага жыцця 1920—40-х. Побыт сучаснага творцы зусім іншы, але мроі пра лепшы свет не вычарпаліся.

Выставы па выніках пленэру «З Аленай Кіш у сэрцы», дзе будуць паказаны не толькі работы ўдзельнікаў, але і дываны мастачкі, адбудуцца ў галерэі «Універсітэт культуры» і ў Гісторыка-культурным музеі-запаведніку «Заслаўе».

1. Ганна Балаш. Тэатр. Алей. 2016.
2. Аляксандр Дзямідаў. Русалка. Алей. 2016.
3. Аляксандр Наўгародскі. Акарына. Кераміка. 2016.

2.

ЯК ГАРЫЦЬ АГОНЬ

«Кераміка ночы» ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў

(Незалежнасці, 47)

Фелікс Гарда



1.

Фестываль «Арт-Жыжаль» сёлета праводзіўся ў Бабруйску ў чатырнаццаты раз. Распачынаўся ён як мясцовая ініцыятыва, як праект, што мусіў вызягнуць бабруйскіх мастакоў дэкаратыўна-ўжытковай спецыялізацыі з майстэрань на творчую тусоўку-сумоўе, у нязмушаных варунках супольнай працы абмяняцца досведам, рэалізаваць у матэрыяле ідэі, да якіх у прыватнай майстэрні рукі не даходзяць, бо адпаведных умоў няма. Зрэшты, зарабіць і сякую-такую капейчыну, бо адну зробленую на «Арт-Жыжалі» работу аўтар гораду дорыць, а другую горад у яго набывае. Творы гэтыя скарыстоўваюцца для аздобы грамадскай прасторы Бабруйска. На шчасце, добрая ідэя рэгіянальнага паходжання набыла ўсебеларускі розгалас і маштаб. А пакольскі Беларусь — не выспа ў акіяне, а краіна на скрыжаванні найважнейшых еўрапейскіх/еўразійскіх камунікацый, пленэр стаў міжнародным і такім дагэтуль застаецца.

Мне даводзілася бываць на некаторых «Арт-Жыжалях» апошніх гадоў, на свае вочы бачыць удзельнікаў пленэру ў працы, весці з імі гутаркі. Цікава, што бадай усе замежныя мастакі, якія спрычыніліся да «Арт-Жыжаля», пакідаюць Беларусь з думкай, што варта такое ж сумоўе наладзіць і ў іхніх краінах. А гэта, скажу я вам, вышэйшая адзнака пленэру і яго нязменнаму кіраўніку Валерыю Калтыгіну. Бо, вядома, мастак паводле вызначэння самаўпэўнены эгаіст, перманентна незадаволены жыццём і асяроддзем (з іншым псіхалагічным складам у творчасці няма чаго рабіць), і каб ён сказаў нешта станоўчае пра сваіх калег, яго трэба насамрэч моцна ўразіць.

Яшчэ згадаю: дзякуючы «Арт-Жыжалю» да керамікі звярнуліся прадстаўнікі іншых творчых цэхаў. Прычым паставіліся да новай для сябе працы не як да факультатыву (маўляў, паспрабую, мо што і атрымаецца, а не — дык не...), але прынеслі ў гэтае творчае рамяство прыёмы і асаблівасці мыслення іншых мастацкіх спецыялізацый. Такім чынам, патэнцыял «Арт-Жыжаля» як творчай лабараторыі апошнія гады рэальна ўзбагачаўся. Гэта я магу канстатаваць як сведка. Але ж тое погляд звонку. А вось Валерый Калтыгін, які пленэр і прыдумаў, на харызме і самаахвярнасці якога праект у значнай ступені трымаецца і які ведае сітуацыю знутры, неаднойчы выказваў занепакоенасць перспектывай не толькі «Арт-Жыжалю», але і беларускай керамікі. Ён не ўпэўнены, што гэтая мастацкая з'ява пры сённяшнім раскладзе і водавочным вектары зможа захаваць крэатыўнасць і адпаведнасць эстэтычнай надзённасці.

Што ж непакоіць хроснага бацьку «Арт-Жыжаля»? На ягоную думку, высока трымаць планку якасці дый проста падтрымліваць прыстойны ўзровень у беларускай кераміцы становіцца цяжэй і цяжэй, бо ў



2.

галіне тэхналогій усё выразней праяўляецца наша адставанне нават ад бліжэйшых суседзяў. Прага творчай самарэлізацыі прымушае мастака працаваць і пры адсутнасці добрага інструмента. Але, па-першае, энтузіязм нельга эксплуатаваць бясконца; па-другое, як слушна прамаўляў Казьма Прутко ў, пад амбіцыі ўсё адно трэба адпаведная амуніцыя. Да таго ж пры адсутнасці ў Беларусі паўнавартаснага мастацкага



рынку з выразнымі катэгорыямі спажыўцоў адбываецца змяшэнне стылістык і сэнсаў, калі ў адной рабоце могуць адначасова прысутнічаць замах на высокі стыль і праявы кічу. Зрэшты, нам, на думку спадара Валерыя, бракуе новых ідэй. Няма ад грамады запыту на арт-эксклюзіў, адпаведна няма і прапаноў ад майстроў. Старэйшае пакаленне працуе збольшага па інерцыі, а ў маладых не тое каб зусім адсутнічае матывацыя да пошуку, але ў іх творчасць як такая ў кантэксце прафесіі не заўжды першасная. Мы маем глыбокія гістарычныя традыцыі і мастацкі патэнцыял, назапашаны яшчэ ў савецкі час, але ці развіваем мы традыцыю, ці папаўняем «творчую скарбонку»?

Гэтыя тэзы я назбіраў у часе размоў са спадаром Валерыем у ягонай бабруйскай майстэрні і на мінскіх вернісажах. Сапраўдны клопат за лёс справы свайго жыцця (а пленэр ён успрымае менавіта так), безумоўна, спрыяе згушчэнню цёмных фарбаў. Але і гэта пацвярджае экспазіцыя твораў чатырнаццатага «Арт-Жыжаля» ў сталічным Цэнтры сучасных мастацтваў, бабруйскаму праекту да скону далёка — хутчэй, ён у стане поўдню. Гэтым разам у ім бралі ўдзел васямнаццаць майстроў. Большасць з Беларусі: Бабруйск, Брэст, Магілёў, Мінск. Замежжа прадстаўлялі Латвія, Малдова, Расія, Славакія, Украіна, Эстонія. На пленэры творцаў не абмяжоўваюць у выбары сюжэтаў, стылістыкі, і ўсё ж нейкая тэма замаўляецца ў якасці стрыжнявой. У апошнія гады гэта розныя аспекты экалогіі. Арганізатары імкнуцца знайсці пытанні, блізкія розным мастакам. Культурна-гістарычныя чыннікі такой функцыі адпавядаюць не заўсёды. Заўжды можна збіцца на спрэчкі пра нацыянальную прыналежнасць той альбо іншай асобы, пасварыцца праз несупадзенне ацэнак той ці іншай гістарычнай падзеі або з'явы — а пасля гэтага якое можа быць творчае су-





моўе? А вось экалогія ўсім аднолькава баліць, усіх аднолькава хвалюе.

Большасць твораў выставы ўяўляюць з сябе стылізаваныя выявы жывёл. Я чамусьці ўспрымаю гэта як настальгію па райскім садзе, дзе чалавек яшчэ не быў воляй лёсу супрацьпастаўлены прыродзе як агрэсіўная, пераўтваральная сіла. Дарэчы, жывёлам нададзены чалавечыя рысы. Гэта сведчыць, што ў дадзеным выпадку мастакі трактуюць навакольны свет як люстэрка чалавечай натуры. Часам у гэтым люстры адбіваецца нешта станоўчае, часам — адмоўнае. А калі-нікалі зварот да прыродных матываў глядзіцца як уцёкі ад цывілізацыі і звязаных з ёю праблем пры поўным разуменні, што ўсё адно прыйдзецца вяртацца... Добра іншым разам пагасціць у мацi на вёсцы, але куды ж дзенешся ад горада, дзе жонка і дзеці, а яшчэ работа і заробак?

Вось і наша дзяржава пазіцыянуе сябе адначасова як увасабленне цуду некранутай прыроды і як дынамічнае грамадства хайтэкаўскага кшталту. Да слова: калі Валерый Калтыгін здолеў бы здзейсніць сваю мару пра Музей керамікі ў Бабруйску, гэтая культурная пляцоўка аб'ектыўна магла б працаваць на экалагічны чыннік вобраза нашай краіны, бо кераміка — гэта, па сутнасці, сінтэз зямлі, вады і агню. Але адначасова як мастацкая з'ява кераміка, асабліва ў выкананні творцаў, сабраных «Арт-Жыжалем», здольная рэагаваць на няпростыя пытанні, што ставіць перад чалавекам цывілізацыя. Прычым рэакцыя больш, так бы мовіць, аператыўная, чым у «марудная» скульптуры, якую часам абсалютна слушна называюць мастацтвам цярплівых.

Я не буду называць канкрэтныя аб'екты пленэру, што падаліся мне найбольш цікавымі, і імёны майстроў, чыё бачанне свету блізкае да майго. «Арт-Жыжаль» — калектыўная праца, і адбітак творчага сумоўя так ці інакш прысутнічае ў работах з канкрэтным аўтарствам. Гэта той жа мазгавы штурм, дзе кожны пра сваё, а ў выніку атрымліваецца нешта такое, да чаго ў чатырох сценах майстэрні ніколі не дадумаешся. Вось якраз гэта і вабіць творцаў на пленэры. А як журналіст я згадаю выслоўе: бясконца можна глядзець на тое, як гарыць агонь, ліецца вада і працуюць іншыя людзі — і ўсё гэта ёсць на пажары. Ад сябе дадам — і на «Арт-Жыжалі».



1. Фрагмент экспазіцыі.
2. Валерый Калтыгін. Аква-глюк. Вогненная скульптура. Шамот, ангобы. 2016.
3. Каспарс Гейдукс (Латвія). Вулей. 2016.
4. Міліца Падстралянцова (Славакія). Universum. Дэкаратыўны пласт. Шамот, паліва, дымленне. 2016.
5. Таццяна Паламарчук (Малдова). Песня. Дэкаратыўны пласт. Шамот, паліва, акіслены абпал. 2016.
6. Алег Ткачоў. Вясёлая сямейка. Шамот, паліва, солі, рэдукцыя. 2016.

СТЫЛЬ ГУШЧЫНІ

Генадзь Козел аб прасторы вакол твора і жыцця

Вольга Бажэнава

У гісторыі мастацтва шмат прыкладаў беспрадметнага жывапісу. Найбольш яркі — ікона. Яна, па сутнасці, не столькі твор, колькі арт-аб'ект, што паказвае «след ці прысутнасць» адмысловага квантавага згушчэння, неразраджанай энтрапіі, якую ў кнізе «Тэорыя гушчынь» найвялікшы фізік XX стагоддзя Дзмітрый Панін вызначыў як прысутнасць духу ці Бога.

«Тэорыя гушчынь» — неабходнае тэарэтычнае пашырэнне, што складае кантэкст аповеду пра арт-аб'екты беларускага мастака Генадзя Козела. Колеравая і каларыстычная значнасць яго работ, якія збіраюць і канцэнтруюць прастору, не можа быць зведзена толькі да пераліку іх жывапісных якасцяў. Гэта складаны, жывы, імпульсіўны, але беспрадметны свет. Абмежаваць гутарку пра майстра толькі каларыстычнымі адкрыццямі і манументальнай значнасцю яго невялікіх па памеры твораў значыла б нічога пра яго не сказаць.

Ён — мастак-манументаліст, выканаўца вялікай колькасці архітэктурна-дызайнерскіх праектаў, стваральнік інтэр'ераў шматлікіх грамадскіх будынкаў. Гэта калектыўныя працы. Як правіла, значныя, але не вельмі даўгавечныя, бо маюць тэндэнцыю максімум праз дзесяць гадоў змяняць сваё аблічча. Цяпер можна бачыць такую зменeную прастору ў кавярні «Калабрыя» на вуліцы Каліноўскага ў Мінску (2004—2010, мастакі Генадзь Козел, Мікалай Канапелька).

З тых дарог, якія здаваліся магчымымі на пачатку шляху: быць заолагам (хацеў ён сам), святаром (гэтага жадала мама), — жыццё вывела яго на пакручасты шлях мастака.

Генадзь Баляслававіч, ці можаце сказаць, што 53 гады вашага жыцця мелі нейкую цэласнасць, што няма нічога такога, што хацелася б выкрасліць з памяці назаўжды?

— Адчуванне адзінства жыцця і творчасці з'явілася ўжо даўно. Здаецца, усё супярэчнае маім імкненням успрымалася цяжкім ці непатрэбным, у выніку праз гады дало свой плён, які дапамог усвядоміць вельмі многае. У дзяцінстве я вельмі любіў заалогію, хацеў паступаць у Маскоўскі ўніверсітэт на біялагічны факультэт, захоплена чытаў Джаральда Дарэла, Бернгарда Гржымека і вельмі любіў маляваць.

Многія скульптары ў дзяцінстве марылі стаць лекарамі, нават хірургамі. А што дае «заалагічнае» разуменне і адкрыццё свету?

— Жывапіс наўпрост звязаны з адчуваннем токаў жывой прасторы. Магчыма, я скажу нешта банальнае, але тактыльнае адчуванне жывога — вельмі важны момант: потым, калі ствараеш прастору жывапісную, стараешся зрабіць яе таксама жывой, пульсуючай.

Мастак нарадзіўся і вырас у маляўнічым месцы Беларусі — маленькім мястэчку Іўе на Гарадзеншчыне. Бессэнсоўна дакопвацца



да моманту, калі да яго прыйшла абсалютная прыгажосць, дасканалая і вечная. Жывапісныя і прадметныя арт-аб'екты Генадзя Козела адкрываюць яе.

Як разумець вашы «заалагічныя імкненні»? Вы гадзінамі назіралі, як кешкаюцца жучкі ў зямлі, пырхаюць матылькі, птушачкі?
— Не, гэта памяць не столькі візуальная, колькі ўнутраная, падсвядомая. Я чалавек інтравертны, звычайна не бачу, што дзеецца па баках. Адзін мой калега, жывапісец, дзівіцца, маўляў, чаму ты не звяртаеш увагі, як хараша там і там? Я звяртаю, але гляджу знутры. Мне не важная вонкавая форма. Спрабаваў пісаць з натуры — і зразумеў, што гэта не маё. Гэта традыцыйны шлях мастака, які ўсе прынялі, што менавіта натура вырашае большасць пытанняў. У мяне па-іншаму. Мне бліжэй пазіцыя, калі я думаю і пішу. Не калі бачыш і пішаш, а калі думаеш і пішаш. Разважаеш і робіш. Калі бачыш, мне гэта замінае. Я магу нагледзець нейкую пластычную ідэю ў прыродзе, перанесці яе адтуль у майстэрню і перапрацаваць.
Мне гэта знаёма. Многія рэчы я імкнуся не запамінаць. Спачатку я думала, што іх проста не бачу. Потым зразумела: бачу, але стараюся пра іх не думаць, быццам уступае ў сілу нейкая ахоўная рэакцыя прасторы, якая захоўвае час на разважанне...
— Гэта так — несвядомая спроба засцерагчы сябе ад таго, што табе не трэба. І з тым варта лічыцца. Угляданне блакуе тое, што павінна адбыцца шляхам разумовага ўсведамлення. Ад рэальнасці нікуды не дзецца, вока спасцігае яе перыферыйным зрокам. Галоўнае для мяне — што я пра яе думаю. Якую пластычную форму знаходжу для яе рэалізацыі. Гэта значыць, у табе штосьці згушчаецца, ты гэта асэнсоўваеш і выдаеш у нейкім новым ключы.



Варта адзначыць, што рэфлексія мастака надзвычай сучасная. Яго пазіцыя актуальная і блізкая разважанням пра свет выбітнага французскага філосафа канца XX стагоддзя Жака Дэрыда, які назваў пазначаны нашым мастаком працэс дэканструкцыяй.

Амаль год таму ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі прайшла выстава Мая Данцыга. Майстар — бліскучы каларыст, у яго працах прыкметнае добрае веданне ўсіх еўрапейскіх колеравых сістэм, ды і ён сам з захапленнем кажа пра свае наведванні замежных музеяў, значныя зборы альбомаў выбітных жывапісцаў. Вы — прадстаўнік так званага «рэпрадукцыйнага» пакалення. Адкуль у вашых працах уплыў Роберта Фалька, збольшага Рэмбранта? Менавіта палітра гэтых жывапісцаў дагэтуль не паддаецца перадачы ў рэпрадукцыях...
— Фальк і Рэмбрант — ад Пецярбурга. У маім жыцці было два «музейныя» перыяды — ленінградскі і пецярбургскі. Першы доўжыўся тры гады, другі — пяць. Тады з'явілася магчымасць бываць у Эрмітажы часта і доўга. Арыгіналы я сапраўды ўбачыў досыць позна — у гэтым праблема «рэпрадукцыйнага» пакалення. Эрмітаж адзначаны адкрыццямі і расчараваннямі: тое, што здавалася мне добрым, раптам стала не такім, тое, што было дрэнным, стала геніяльным. Свет нібы перакуліўся. Нішто не магло спыніць жаданне ўбачыць усё і адразу. Хутка бегчы па залах і глядзець, глядзець...
Назавём гэта «мерай гушчыні». Як рух ад святла да ценю ў Рэмбранта, так добра прадстаўленага ў Эрмітажным зборы.
— Люблю Рэмбранта. Мне па-сапраўднаму блізкі гэты мастак, ён валодаў дзіўным пачуццём тону і колеру адначасова. Часам тон атрымліваецца, але няма дакладнасці ў колеры, а ў Рэмбранта гэта разам і вельмі праўдзівае. Нягледзячы на тое, што ён браў гранічна чорнае і гранічна белае ў святле і ў ценях. Дзіўныя градацыі таго і іншага. Рэмбрант часцей выкарыстоўваў цёплую колеравую гаму, аднак мяне больш дзівяць яго халодныя колеры. Зялёныя, карычневыя, залацістыя...
Мяркуючы па ўсім, вам цікавыя яшчэ і іспанскія мастакі?
— Вельмі блізкі Гоя. У Эрмітажы ёсць яго партрэт іспанскай акторкі Антоніі Саратэ. Каларыт замешаны на незвычайных ружовых, чорных, серабрыстых фарбах. Люблю чорны, яго ўсе баяцца, а мяне ён прыцягвае — сваёй глыбінёй, таямніцай, непрадказальнасцю. Я рабіў шмат прац, у якіх ішоў не ад белага тону палатна, а ад цёмнага, бо белае палатно дае прастрэлы, правалы. Старыя еўрапейскія майстры выкарыстоўвалі каляровую падкладку — імпрыматуру. Гэта шмат у чым эканоміла ім час і спрашчала дасягненне танальнага ладу. Каляровы грунт даваў якасна іншую характарыстыку жывапісу. У Гоі цёмнае — цікавае і глыбокае. У іспанцаў заўсёды так, яны складаныя, драматычныя, у паверхні іх твораў адчуваецца жывапіснае зерне. Няма клікушаскай радасці, часам прыкметнай у італьянцаў, французаў. Таксама мне вельмі падабаецца сучасны іспанец Антоні Тапіес. Ён ліе фарбу, размазвае яе, але пры гэтым застаецца пачуццё матэрыялу, пачуццё зямлі. Складаны шлях разумення «маё — не маё». Давер да свету і праца над сабой. Здабыццё права казаць ад свайго імя. Цяжкі шлях мастака.
Скажыце, ці складана быць сабой? Колькі перыядаў-этапаў вашага жыцця-творчасці можна вылучыць?
— Першы — паступленне ў мастацкае вучылішча імя Глебава. Мой настаўнік — Альгерд Малішэўскі — навучыў мяне думаць прасторава, пластычна-жывапісна. Ён паказаў, напрыклад, спосаб лесіроўкі па белым, калі на каляровую імпрыматуру кладуць бялілы, затым, пасля іх высыхання, пачынаецца папластавая праца. Лесіроўкі становяцца вельмі кантраснымі і вельмі складанымі. Фарбы свецяцца.
Вы скончылі вучылішча ў 1983 годзе і з'ехалі ў Ленінград?


1.


2.

— Спачатку было войска, потым я спрабаваў паступіць на манументальнае аддзяленне вучылішча імя Мухінай (сёння — Мастацка-прамысловая акадэмія імя барона Штыгліца) у Ленінград. Там я патрапіў у асяроддзе выдатных малявальшчыкаў, выкладалі масціты Васіль Сувораў, маладыя Уладзімір Шумаро, Алег Пятрэнка. Памятаю крык Шумаро: «Ідзіце ад накіда, увесь час яго ўдакладняйце!» Аляксандр Зайцаў быў выдатным педагогам па канструктыўным малюнку. Тонка адчуваў яго архітэктоніку. Гэта было для мяне адкрыццём, таму што ў мінскім мастацкім вучылішчы больш зважалі на танальную мадэліроўку формы. У мухінскім выкладалі аналітыкі, яны казалі: «Не глядзіце на яе (мадэль) як на жывую істоту, гэта будынак, гэта канструкцыя». Для мяне пачаўся новы этап перабудовы-перазагрузкі. Прыйшло канструктыўнае бачанне прасторы, унутранага стану формы.

У першы ленінградскі перыяд выстаў не было?

— Так, тады я сябе «прысудзіў» да вучнёўства.


3.


4.

Па навучанні на падрыхтоўчым у Мухінцы вярнуліся ў Мінск?

— Так, у 1989-м паступіў у Акадэмію мастацтваў да Гаўрылы Харытонавіча Вашчанкі. Гэта важны для мяне чалавек, ён дапамог мне адбыцца. Калі я ўпершыню ішоў на кафедру з тэчкай сваіх піцерскіх прац, думаў, што зраблю ўражанне. Але нічога не атрымалася, зачапіўся за парог і паляцеў галавой наперад, да стала, недарэчна, з тэчкай наперавес. Потым выраўняўся, спыніўся, маўляў, ну вось, не атрымалася. Але раптам пачуў словы Уладзіміра Зінкевіча: «Глядзіце, Гаўрыла Харытонавіч, момант уваходжання вырашаны бездакорна!» І я падумаў: калі тут аналізуюць момант уваходжання — гэта маё. З'явілася адчуванне, што я паступіў. Гаўрыла Харытонавіч заўсёды абараняў мяне, калі б не ён, я не скончыў бы інстытут.

Падчас навучання былі праекты?

— Грандыёзныя! Мы зладзілі выставу «Урокі нядобрага мастацтва» ў Палацы мастацтва ў 1992 годзе, велізарную «Liebchaft» у 1994-м там жа. Нашым куратарам была Ларыса Салодкіна, якая паверыла нам, хоць і рызыкавала. Зрабілі цэлую праграму ў зале дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва ў Палацы (з Канстанцінам Селіханавым, Ігарам Жуком), не толькі выставілі працы, але кож-

ны дзень «адкрывалі выставу», паставілі эстраду, і там ігралі нашы сябры-музыкі.

Калі скончыўся інстытут, пачаўся новы перыяд?

— Так, я зачыніўся гады на тры (1995—1998) у майстэрні, адгарадзіўся ад свету. У 2004-м зноў з'ехаў у Пецярбург. Там я працаваў у Оперным тэатры і адначасова рабіў праекты. За гэты час адбыліся мае дзве вялікія персанальныя выставы на Ліцейным у галерэі «Барэй».

Галерэя знакавая. Як вас прыняла пецярбургская мастацкая эліта?

— Прыходзілі «Міцькі». Яны народ з'едлівы, але паставіліся добра. Я пасябраваў з іх лідарамі Уладзімірам Яшке, Дзмітрыем Шагіным. Яшке — жывапісец і моцны каларыст. Яму мая «мазаніна» вельмі падабалася. Пазнаёміўся з Феліксам Валасенкавым, прэзідэнтам Акадэміі сучаснага мастацтва Піцера, яны клікалі сябе «Акадэміяй несмяротных». У гэтым коле былі Вячаслаў Міхайлаў, Валерый Лука, Завен Аршакуні.

Мы з імі пасябравалі, і Фелікс зрабіў маю экспазіцыю ў «Барэі». Лепш, калі экспазіцыю робіць прафесіянал, ён цябе ў прасторы ўбачыць па-іншаму. Потым, калі я сышоў з тэатра, Валасенкаў уключыў мяне ў групу мастакоў, якія афармлялі «Питерлэнд». Роспісы мы рабілі на фоне Фінскага заліва, на фасадзе будынка ў 12 паверхаў.

Я не памылюся, калі скажу, што магутнае інтэлектуальнае і мастацкае асяроддзе Пецярбурга спрыяла разуменню свайго месца ў мастацкай і сацыяльнай прасторы?

— Вядома, Пецярбург — моцны інтэлектуальны цэнтр, мастацкае асяроддзе там досыць замкнёнае, усе ведаюць адно аднаго. Мне з імі было лёгка. Прычым выявілася, што першы і другі пецярбургскія перыяды «сустрэліся». У 1987 годзе я бачыў наймагутнейшую па колеры выставу маладых тады Валасенкава, Міхайлава, Лукі, а ў 2000-я яны сталі маімі сябрамі.

Калі вы вярнуліся ў Мінск пасля Пецярбурга?

— У 2009 годзе. І ўвесь час праводжу дызайнерскія і выставачныя праекты.

А калі прайшла апошняя персанальная выстава ў Мінску?

— У кастрычніку 2015-га, у галерэі Савіцкага, 120 прац.

І апошняе. Паступова ў гутарцы мы патрапілі ў поле новых паняццяў. Чым ваш жывапіс у рамах адрозніваецца ад традыцыйнага станковага твора?

— Працы я імкнуся рабіць як арт-аб'екты. Гэта не станковыя, пабудаваныя па законах кампазіцыі карціны, а аб'ектныя формы, што існуюць у прасторы, яны — кропкі рэальнай прасторы, здольныя яе ўтрымліваць, узаемадзейнічаць з ёй. Арт-аб'екты не носяць аўтаномнага характару, не самадастатковыя, не замкнёны самі ў сабе, яны «наладжаныя» працаваць з асяроддзем, у якім знаходзяцца. Сфера іх уздзеяння шырэй. Калі я працую, думаю, што яны будуць знаходзіцца ў рэальнай прасторы і трымаць, «згушчаць» яе.

Гутарка з мастаком не скончана, яе немагчыма завяршыць. Яго працы — не спыненае імгненне, але вечная змена, насычанае поле зараджанай «гушчыні», якая выяўляе токі і энергіі жывога жыцця, арганізуе прастору.

1. Мора ІІ. Алей. 2010.
2. Чырвоная птушка. Алей. 2013.
3. Піктаграмы. Алей. 2015.
4. Без назвы. Алей. 2014.
5. Серыя «Аблічча». Кардон, алей. 2014.


5.

ГЕНРЫХ ВАЛУА, РЭЧ ПАСПАЛІТАЯ І ГІСТОРЫЯ МОДЫ

Аляксей Хадыка

21 лютага 1574 года ў Вавельскім саборы ў Кракаве адбылася каранацыя Генрыха III Валуа (1551—1589) як караля Польшчы і Вялікага князя літоўскага. Скандальная гісторыя апошняга Валуа, які праз некалькі месяцаў уцёк назад у Францыю на айчынны сталец, вызвалены па смерці яго брата Карла IX, цікавая не толькі дэтэктыўнымі паваротамі сюжэта.

Генрых III стаўся першым «вольнаабраным» каралём і вялікім князем на польскіх і беларуска-літоўскіх землях пасля згасання дынастыі Ягелонаў. А падпісаныя ім артыкулы і Pacta conventa з гарантыямі правоў магнатаў і шляхты ды немагчымасці наследнага пераходу ўлады вызначылі асаблівасці палітычнага ладу Рэчы Паспалітай аж да канца XVIII стагоддзя.

Назва герояў папулярнага сучаснага дзіцячага мульціка, а потым цацак — «міньёны» — нарадзілася таксама ў асяроддзі Генрыха III. Толькі тады міньёнамі называлі прыдворных фаварытаў манарха. Пашырэннем каралеўскай апекі і клопату аб маладых адукаваных арыстакратах сярод манаршых двароў Еўропы найбольш праславіўся менавіта Генрых Валуа, спараджаючы тым самым плёткі пра ўласную нестандартную сэксуальную арыентацыю. Адпаведна, яго мянушка сярод непрыхільнікаў у Парыжы, пратэстантаў-гугенотаў і ультракаталіцкай партыі, гучала як «князь Садому». У гісторыі мастацтва засталіся здзеклівыя карыкатуры, верагодна, інспіраваныя ворагам караля і лідарам Каталіцкай лігі герцагам Генрыхам дэ Гізам. Вось тэкст пад адной з іх:



1.


2.

Я не мужык і не жанчына...
І каб была ў мяне прычына
Кагосьці з іх дваіх абраць —
Мне ўсё адно, з кім быць падобным,
А лепш быць з абаімі родным
І ўцех з таго ўдвая прыдбаць
(пераклад Змітра Коласа).

Улюбёны трэці сын уладарнай каралевы Францыі Кацярыны з італьянскага роду Медычы, Генрых быў выдатна адукаваны, добра кеміў у літаратуры і мастацтве, размаўляў па-італьянску, ведаў латынь і старагрэчаскую, вельмі някепска фехтаваў. І сярод дзяцей Кацярыны Медычы і Генрыха II лічыўся найбольш разумным. Яго выхаваннем займаліся вядомыя тагачасныя інтэлектуалы — Франсуа Карнавале і біскуп Жак Амiё, перакладчык Арыстоцеля. Сам Генрых III, дасканалячы італьянскую ў размовах з маці, у арыгінале чытаў Макіявэлі.

Да таго ж, калі ў Францыі ў 1560-я пачала нарастаць хваля напружанасці паміж каталікамі і пратэстантамі-гугенотамі, спараджаючы грамадзянскія войны адну за адной, Генрых Валуа паказаў сябе здатным ваяром. Падчас трэцяй вайны 1569—1570-х прызначаны генерал-лейтэнантам каралеўства і г.зн. галоўнакамандуючым войскамі 18-гадовы Генрых, на той час герцаг Анжуйскі, 13 сакавіка 1569 пры Жарнаку і 3 кастрычніка 1569 пры Манкантуры (зразумела, з дапамогаю дасведчаных старэйшых ваяроў) здолеў разбіць войскі гугенотаў. Гэта гарантавала яму вялікую папулярнасць у пераважна каталіцкім Парыжы, што, у сваю чаргу, турбавала дзейснага караля Францыі, яго старэйшага брата Карла IX Валуа. Менш здольны, менш падтрыманы маці, якая набірала ўплыў на палітычнай сцэне Францыі па смерці мужа, папярэдняга караля Генрыха II (1559), — асабліва ў сувязі з яе спробамі навацыйнай для Еўропы палітыкі па канфесійным замірэнні каталікоў і пратэстантаў, — Карл IX небеспадстаўна хваляваўся за трываласць свайго становішча. Тым больш, што шлюб Карла IX з Елізаветай Аўстрыйскай Габсбург не прыносіў трону спадкаемцы і натуральным пераемнікам рабіўся Генрых Валуа. У выніку сам Карл IX, чый стан здароўя відавочна пагаршаўся, змушана і афіцыйна прызнаў Генрыха сваім наступцам. З другога боку, Кацярына Медычы марыла як найхутчэй здабыць для ўлюбёнца Генрыха каралеўскі пасаг дзе б там ні было, бо шансы на нараджэнне сына ў старэйшага брата Карла IX яшчэ заставаліся. Так супалі зацікаўленні Карла IX (пазбавіцца канкурэнта) і каралевы-ўдавы — шукаць для Генрыха трон па-за межамі Францыі. І калі рухнулі планы на шлюб апошняга з Елізаветай Англійскай, позіркі французскай каралеўскай сям'і звярнуліся да Рэчы Паспалітай, дзе паміраў кароль і вялікі князь, апошні Ягайлавіч, Жыгімонт II Аўгуст. І ў 1572 годзе, незадоўга да смерці апошняга, на кракаўскі двор выправілася французскае пасольства Жана дэ Баланы з прапановай шлюбу Ген-


3.

рыха Валуа з незамужняй сястрой Жыгімонта, інфантай Ганнай Ягелонкай. Поспеху яно не мела: да перамоваў з Жыгімонтам, які быў у цяжкім стане, французаў не дапусцілі. Другая дэлегацыя на чале з дасведчаным дыпламатам, біскупам Валенсіі Жанам дэ Манлюкам выправілася з Парыжа праз дзесяць дзён па смерці Жыгімонта і за тыдзень да Варфаламееўскай ночы. Крывавыя падзеі ў Парыжы, у чым, як мяркуе большасць гісторыкаў, быў зацікаўлены не столькі Генрых, колькі яго каралеўскі брат Карл IX (пад ціскам ультракаталіцкай партыі братоў дэ Гізаў), моцна абцяжарылі задачу французскай місіі. У Рэчы Паспалітай яшчэ заставаліся ўплывовымі пазіцыі пратэстантаў. Сакратар біскупа дэ Манлюка Жан Шуаснэн пісаў у Парыж: «Яны нават не жадаюць прыгадваць імёнаў караля, каралевы і прынца Анжуйскага Генрыха Валуа». Пазіцыі іншых кандыдатаў на трон Рэчы Паспалітай — эрцгерцага Эрнэста Габсбурга, сына Максіміляна II, Івана IV Жахлівага, шведскага манарха Яна (Юхана) III Вазы (мужа Кацярыны з Ягелонаў) і Сцяпана Батуры — апынуліся слабейшымі. У выніку галасавання 5 красавіка 1573 года на выбарчым сойме ў варшаўскай Празе пры ўдзеле 50 тысяч магнатаў і шляхты з Кароны і Літвы быў абраны Генрых Валуа. Перамога каштавала падпісання французскай дэлегацыяй дэ Манлюка прыгаданых вышэй Генрыхавых артыкулаў і Pacta conventa, якія моцна абмежавалі ўладу будучага караля.

Па прыбыцці Генрыха ў Кракаў, падчас каранацыі на Вавелі Генрых быў змушаны зацвердзіць і дакументы, што гарантавалі правы і свабоды пратэстантаў, пададзеныя яму вялікім каронным маршалам Янам Фірлеем, лідарам пратэстантаў Рэчы Паспалітай. Ён падтрымаў абранне Генрыха ў красавіку 1573 года менавіта на гэтых умовах. Прыпыніўшы працэдуру, Фірлей заўважыў: «Jurabis, rex, promisisti» («Кляніся, кароль, ты абяцаў»). А паміж элекцыйным соймам увесну 1573-га і каранацыяй у лютым 1574-га быў працяглы візіт у Парыж дэлегацыі з Рэчы Паспалітай. Генрыха (і Карла IX) пераканалі падпісаць артыкулы і Pacta, хоць такое абмежаванне ўлады манарха цалкам супярэчыла абсалютысцкай французскай традыцыі. У гонар пасольства далі шыкоўны баль, адлюстраваны на прыгожым габелене па малюнках Антуана Карона (перад 1580) з серыі «Габеленаў Валуа», у прысутнасці задаволенай Кацярыны Медычы. Урачыстае прыбыццё пасольства ў Парыж ўвасоблена таксама ў гравюры мастака з Люблінскага ваяводства Антонія Аляшчынскага, выхаванца Санкт-Пецярбургскай імператарскай акадэміі мастацтваў.

Закрануўшы тэму прычынаў і варункаў узнікнення ў Рэчы Паспалітай асноваў абмежаванай каралеўскай і вялікакняскай улады, а таксама першых крокаў да замацавання рэлігійнай талерантнасці (якія зафіксуюць пастановы Уладзіслава IV у 1630—1640 гады, у час «залатога спакою»), звернемся да не менш цікавых аспектаў «сутыкнення цывілізацый». Падарожжа манарха з Парыжа цягнулася досыць доўга. Генрых не спяшаўся: дадатковай умовай яго абрання на трон Рэчы Паспалітай быў абавязак ажа-



5.


4.

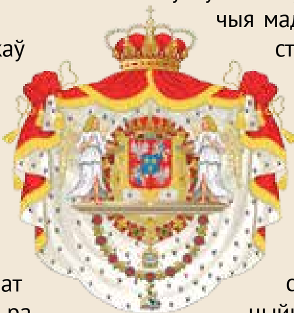

6.



7.

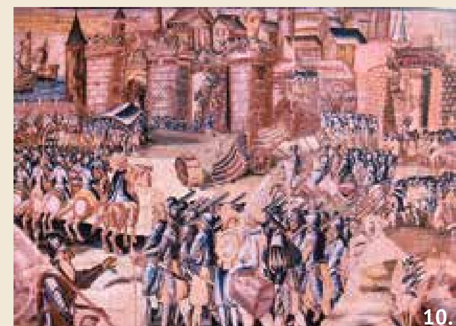
ніцца са старэйшай амаль на 30 год Ганнай Ягелонкай. Таму да прыбыцця ў Кракаў Генрых паспеў завесці бурлівы раман з Марыяй Клеўскай, а таксама з Людавікай Латарынгскай, якая зробіцца ягонай жонкай па вяртанні ў Францыю.

Прыезд караля ў Кракаў выклікаў у мясцовым грамадстве сапраўдны культурны шок. Не толькі таму, што ў агромністым «поездзе» Генрыха з 1200 коней, карэт і вазоў, апрача багатага майна, прыдворных кавалераў і дам, майстроў і абслугі было нямала «дзяўчат лёгкіх паводзін». Парыж ужо рабіўся сталіцай моды, а ў акружэнні адукаванага і выпешчанага Генрыха III тыя асаблівасці выяўляліся надзвычай выразна. Кракаўская публіка (як і прыбылыя для сустрэчы манарха літвіны і палякі з Вялікапольшчы) упершыню ўбачыла прыдворных маладзёнаў у касцюмах, усыпаных каштоўнымі камянямі, з жабо-брыжамі, нярэдка напудранымі ў блакіт валасамі. Сам Генрых насіў залатыя з бурштынам каралі, а ў вушах — ці можна такое ўявіць? — завушніцы, ды яшчэ падвойныя, з перлінамі-грушкамі! Мужчынская палова гаспадароў паставілася да незнаёмай з'явы пераважна асуджальна, палічыўшы яе «бабскімі праявамі». А вось жанчыны... пачалі перарабляць старыя і шыць новыя строі — на шчасце, у каралеўскім абозе знайшоўся не адзін парыжскі кравец. Падобная рэакцыя яскрава адбілася ў гісторыі партрэтнага жывапісу Рэчы Паспалітай: калі ў мужчынскіх вобразах мы назіраем трывалае захаванне кунтушова-жупановай традыцыі, то жаночыя мадэлі даволі хутка з канца XVI стагоддзя пераходзяць да еўрапейскай моды.



9.

Час — ад лютага 1574 года аж да ўцёкаў у Парыж у чэрвені — цягнуўся для Генрыха Валуа марудна. Не надта здольны да кіравання дзяржавай, не знаёмы з польскай мовай, ён нудзіўся на афіцыйных мерапрыемствах. Хаваўся ад просьбітаў у сваіх пакоях, па два тыдні прыкідваючыся хворым. Ночы праводзіў, як казала пагалоска, са сваімі дамамі, а як меркавалі больш непрыхільныя — з маладзёнамі-міньёнамі. Пісаў незлічоныя лісты сваім французскім каханкам, а Марыі



10.

Клеўскай — нават уласнай крывёю. Замест таго, каб пакрываць, паводле дамоўленасці ў Pacta conventa, пакінутыя Жыгімонам II Аўгустам пазыкі, наладжваць будаўніцтва флоту Рэчы Паспалітай і фундаваць навучанне мясцовай моладзі ў Францыі, свавольна карыстаўся казной, прайграючы вялізныя сумы ў карты. Урэшце, Генрых цягнуў са шлюбам з Ганнай Ягелонкай, чакаючы смерці брата і магчымасці вярнуцца на радзіму, каб заняць французскі трон. І дачакаўся. Карл Х адышоў 30 траўня 1574.



11.



8.



12.

Вельмі хутка Генрых даведаўся пра гэта ад імператара Максімільяна, а на наступны дзень — з ліста маці: «Для мяне адзіным суцяшэннем будзе ўбачыць вас хутка тут, паколькі вашае каралеўства мае ў тым пільную патрэбу». «Францыя і вы, матуля, важней, чым Польшча», — адказаў Генрых і ў ноч з 18 на 19 чэрвеня, пасля грандыёзнага балю, дзе паспрабаваў напаіць як след кракаўскі двор, таемна пакінуў Вавель. Безумоўна, была пагоня. Кашталян Ян Тэньчынскі нагнаў караля, але той адкупіўся шыкоўным брыльянтам і ніколі не выкананым абяцаннем вярнуцца па ўладкаванні спраў. Шлях у Парыж, дзеля бяспекі, ішоў

пераважна праз каталіцкія дзяржавы, у тым ліку праз Венецыянскую рэспубліку. Тыднёвы побыт там, дзе каралю далі скарыстацца славутым караблём «Бучынтора», адлюстраваўся ў працы мастака Джамбатыста Цьепала.

Яго чакалі Парыж, каранацыя і шмат іншых, часам трагічных прыгод. Шырока вядомая па не зусім дакладным апісанні ў рамане Аляксандра Дзюма-бацькі «Графіня дэ Мансаро» дуэль яго ўлюбёнцаў-міньёнаў з прыхільнікамі герцага дэ Гіза, што пацягнула смерць Жака дэ Леві, графа дэ Келюса і Луі дэ Мажырона, маркіза д'Ампуі. Вынікам


13.

яе зрабілася французская і еўрапейская мода на дуэлі — прычым ужо з удзелам секундантаў, а не толькі дуэлянтаў. Несуцешны кароль паставіў загінулым шыкоўны мармуровы надмагільны помнік, спарадзіўшы сярод непрыхільнікаў насмешлівае выслоўе «парубаць у мармур». І нарэшце, няўдалая спроба лавіраваць паміж пратэстанцкай і ультракаталіцкай партыямі, якая скончылася спачатку забойствам братоў


15.

дэ Гізаў, а потым і самога апошняга Валуа 2 жніўня 1589 года.

На заканчэнне варта прыгадаць, што і Рэч Паспалітая дала Генрыху Валуа новы досвед — з гісторыі матэрыяльнай культуры. Кароль быў моцна ўражаны лазенкамі з падачай халоднай і гарачай вады, якіх не ведалі ў Францыі. Як і сістэмай каналізацыі, што выводзіла нечыстоты за замкавыя муры, прыстасаваннем, вядомым у тыя часы таксама ў Віленскім і Гарадзенскім замках. Хутка па вяртанні ў Францыю кароль загадаў зрабіць тое самае ў Луўры. Нарэшце, упершыню пазнаёміліся французы з відэльцамі, што ў побыце Рэчы Паспалітай з'явіліся разам з дваром Боны Сфорцы. Гэтая прылада ў руках паслоў Рэчы Паспалітай (прызнаная тубыльцамі д'ябальскай рагаткай) у хуткім часе здзівіла маскавітаў на каранацыйнай учце Ілжэдзмітрыя і Марыны Мнішак у Маскве ў траўні 1606 года. Але гэта ўжо іншая тэма з гісторыі моды, традыцый, матэрыяльнай культуры і міжнародных стасункаў.


14.

1. З кнігі французскага пісьменніка-ўтапіста Томаса Артуса «Найноўшае падарожжа на выспу Гермафрадытаў». 1605. Карыкатура на Генрыха III, караля Францыі.
2. Францыя Клуэ. Партрэт Генрыха III. Музей Кондэ. Каля 1581.
3. Невядомы або Франсуа Клуэ. Генрых II і Кацярына Медычы з чальцамі іх сям'і. Галерэя Уфіцы. Другая палова XVI ст.
4. Невядомы аўтар. Генрых III. Медаль. 1577.
5. Невядомы аўтар. Партрэт Генрыха III. 1577.
6. Невядомы мастак. Баль пры двары Генрыха III. Каля 1580.
7. Антоні Аляшчынскі. Прыбыццё паслоў Рэчы Паспалітай у Парыж для абвяшчэння Генрыха Анжуйскага абраным каралём Рэчы Паспалітай у 1573. Гравюра.
8. Габелен з серыі «Габелены Валуа» па эскізе Антуана Карона. Баль, зладжаны Кацярынай Медычы ў палацы Цюільры ў 1573-м у гонар пасольства Рэчы Паспалітай для абрання Генрыха Анжуйскага каралём РП. Не пазней за 1580.
9. Герб Генрыха Валуа як караля Польшчы і вялікага князя ВКЛ.
10. Невядомы аўтар. Асада Ля-Рашэлі Генрыхам Анжуйскім у 1573. Каля 1623. Музей д'Абіны Бернон.
11. Артур Гротгер. Уцёкі Генрыха Валуа з Польшчы. Нацыянальны музей у Варшаве. 1860.
12. Джамбатыста Цьепала. Прыбыццё Генрыха Валуа на вілу Кантарыні ў Венецыі. Сярэдзіна 1740-х.
13. Невядомы аўтар. Партрэт Луі дэ Мажырона, маркіза д'Ампуі, міньёна Генрыха III. каля 1577.
14. Невядомы польскі аўтар. Генрых Валуа на троне перад сеймам Рэчы Паспалітай. Гравюра з «Гісторыі Кацярыны Медычы і Генрыха III». XVI стагоддзе.
15. Невядомы аўтар французскай школы. Надмагілле міньёнаў. Малюнак першай чвэрці XIX стагоддзя паводле старэйшай выявы 1580-х
16. Невядомы аўтар. Партрэт Марыны Мнішак. Відэльцы пачатку XVII стагоддзя, якімі карысталася пасольства Рэчы Паспалітай у Маскве падчас учты 1606 года з нагоды каранацыі Марыны. 1609.


16.

The November issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric **The Year of Culture**, where the state of Belarusian society is analyzed from the cultural perspective by Dzmitry Surski, chairman of the Belarusian Designers Union (p. 2). Then, naturally, follow **Coordinates** — regular columns by Alena Kavalenka, Dzmitry Padbiarezski, Tattsiana Mushynskaya and Liubow Gawryliuk, which will provide you with guidelines for every kind of art (p. 3).
Three noticeable Belarusian music albums published abroad have found their place on Dzmitry Padbiarezski's **Listening** shelf and appraisals on page 7.
The first thematic rubric is **Music**. Here the readers will find substantial reviews of the major November musical events — the 11th Yury Bashmet International Festival by Yulia Andreyeva (***From Popularity to Aestheticism***, p. 8) and composer Uladzimir Kuryan's recital "I Am Not Lonely with You" by Volha Ramaniuk (***Kuryan's Triumphant Miracles***, p. 12). There is also a topical subject — "Art and Money: Which Will Win?" from Tattsiana Mushynskaya. The eternal problem — which is weightier: form or content — is applied to the world's and Belarus's academic opera realities (***The PR-valuable Show***, p. 14).
The next **Theatre** rubric carries a series of profound materials. Reviews of theatrical events and appraisals of notable, much talked-of performances are prepared by: Krystsina Smolskaya (International Program of the 6th TEART Forum, p. 16; Uladzimir Galak (2nd Fairy Tale, Theatre and Book Festival "Fabulous Jam", p. 19); Katsiaryna Yaromina (Divadelna Nitra International Festival in Slovakia, p. 20); Lida Naliwka and Katsiaryna Yaromina — *The Gospel of Judas* at the Belarusian State Puppet Theatre (***Bread for the Bird of Prey***, p. 22, ***Yuras Bratchyk — Superstar***, p. 24); Krystsina Smolskaya (*Skaryna* at the Magiliow Regional Drama Theatre, p. 26); Uladzimir Stupinski (*The Foreigner* at the Gomel City Youth Theatre, p. 27).
The twenty-third Belarusian November cannot be conceived without the special theme — the results and perspectives of the Listapad Minsk International Festival! The **Film** rubric offers two materials devoted to film art in general and our festival in particular: a detailed review of the forum from critic and journalist Anton Sidarenka (***Listapad-2016. Only for Love***, p. 28) and a **Masterclass** from Denis Cote, a remarkable film director and this year's chairman of the jury for the "Youth on the March" program, prepared by Liubow Gawryliuk (***Denis Cote: Bears in One's Head***, p. 30).
The November **Visual Arts** is a generous source of joy for all their amateurs. The current exhibitions have been reviewed and appraised by: Tattsiana Kandratsienka (Igar Tsishyn's "Reverse Motion" at the A&V Gallery, p. 32), Genadz Blagutsin (Siamion Abramaw's exhibition at the Babruisk Art Museum, p. 35), Volha Klip (on the results of the plein air "With Alena Kish in One's Heart", p. 36), Felix Garda ("Night Ceramics" at the National Centre for Contemporary Arts, p. 38).
Volha Bazhenava visited the **Art Studio** of Genadz Kozel, a monumental artist who created a great number of architectural and designer projects and numerous interiors of public buildings, in order to discover, among other things, the space around his work and life (***The Style of Density***, p. 40).
In the same rubric under the subtitle **Cultural Layer**, Aliaxey Khadyka describes how the first freely elected king and grand duke on the Polish, Belarusian and Lithuanian lands influenced the world industry of fashion (***Henry Valois, Rzeczpospolita and the History of Fashion***, p. 44).
The publication is concluded with the **Collections** rubric — a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. In November, Volha Gomanava talks about the set of Maksim Piatrul's works in the prestigious foreign collection of Reinhold Wurth (p. 48).

Збор твораў Максіма Петруля ў калекцыі Рэйнгальда Вюрта

Вольга Гоманава

Калекцыя Рэйнгальда Вюрта — нямецкага бізнэсмэна, мільярдэра — налічвае каля 17 000 арт-аб'ектаў. Сёння гэтыя экспанаты размешчаны ў музеях Вюрт Груп у Кюнцэльзаў і Швабіш Хале ў Германіі, а таксама ў замежных філіялах Вюрт Груп у Бельгіі, Францыі, Аўстрыі, Іспаніі, Даніі, Нарвегіі і даступныя шырокай публіцы для прагляду. Па версіі Дональда Томпсана, прафесара Гарварда і знаўцы мастацтва, Рэйнгальд Вюрт уваходзіць у дваццатку самых вядомых у свеце дзейных калекцыянераў сучаснага мастацтва. Пачатак збору быў пакладзены ў 1960 годзе купляй акварэлі Эміля Нольдэ. Цяпер у калекцыі Вюрт Груп у асноўным знаходзяцца жывапіс, графіка і скульптура, якія адлюстроўваюць эвалюцыю мастацтва з канца XIX стагоддзя да нашага часу. У музеях Вюрт Груп захоўваюцца працы Макса Эрнста, Рэнэ Магрыта, Эрнста Людвіга Кірхнера, Эдварда Мунка, Пабла Пікаса, Генры Мура. Яшчэ адзін напрамак — адметны збор твораў перыяду позняга Сярэднявечча і Адраджэння, сярод іх — шэдэўры Лукаса Кранаха Старэйшага, Ганса Гальбейна Старэйшага і Малодшага і многіх іншых. Фармаваннем калекцыі займаецца мастацкі кансультатыўны савет, куды ўваходзяць сам Рэйнгальд Вюрт, дырэктар Музея сучаснага мастацтва ў Парыжы, дырэктар Музея Вікторыі і Альберта ў Лондане, дырэктар Даследчага інстытута Гецi, дырэктар Кунстхаўз у Цюрыху.
Нароўні з працамі Пікаса і Мура ў знакамітай прыватнай калекцыі знаходзяцца работы нашага суайчынніка — Максіма Петруля.
Пасля выставы Максіма «60 & 30» (сумесна з Людмілай Пятруль) у 2007 годзе ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь восем твораў скульптара былі адабраныя для Рэйнгальда Вюрта. Гэта «Элефантус», «Тацзы», «Аўтапартрэт», «Малако», «Перпетум мобіле», «Чалавек», «Стварэнне», «Паміж». Усе гэтыя арт-аб'екты зробленыя ў XXI стагоддзі. Вюрт сам адбіраў працы, і першай была набытая скульптура «Чалавек». На просьбу Рэйнгальда Максім Пятруль напісаў тлумачальныя тэксты, што з'яўляюцца часткай работы і неаддзельныя ад яе. Аднак для аўтара канцэпцыя не самамэта, яна другасная. Захапленне скульптара ўсходняй філасофіяй прасочваецца ў яго аб'ектах «Стварэнне», «Чалавек», «Тайцзы», «Паміж». Для прац Петруля характэрны візуальны лаканізм і абагульненасць форм. Пятруль — скульптар-філасаф, і яго пошукі знайшлі адлюстраванне ва ўсіх работах, якія сёння захоўваюцца ў Швабіш Хале. Творы простыя толькі на першы погляд, ад задумы да рэалізацыі праходзіць шмат часу, у кожнай скульптуры закладзены глыбокі падтэкст, што прымушае гледача ўзірацца ў аб'ект, паглыбляцца ў сур'ёзныя разважанні.
«Малако» ўвасабляе як суб'ектыўныя адчуванні аўтара, так і стыль жыцця цэлага пакалення. Форма скульптуры нагадвае жаночыя грудзі, а матэрыял твора падобны да алюмінію, з якога за саветамі масава штампавалі бітоны. Алюмініевы бітон — яркая адметная рыса таго часу: кожны савецкі грамадзянін, ці прафесар, ці просты рабочы, хадзіў з такім бітонам па малако або смятану. Як маці ўзгадавала сваім малаком дзіця, так і савецкі час, з яго каштоўнасцямі, ідэалогіяй і паўсядзённасцю, прышчапіў звычкі, мысленне, нават падсвядомасць цэлага пакалення.
Канцэпцыя твора гучыць так: «І хацеў малака, майго малака. Для мяне гэта заўсёды савецкі алюмініевы бітон, які выгадаваў мяне пяшчотна-алюмініевым малаком… Парадзена».
Максім не жыве чужымі ідэямі, ягонае мастацтва самабытнае, смелае, часта неадназначнае, але цікавае менавіта сваёй непасрэднасцю і пастаянным развіццём.

Максім Пятруль.
Малако. Сілумін. 2004—2007.


THE MILK 2004



«Евангелле ад Іуды» паводле рамана Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» ў Беларускім дзяржаўным тэатры лялек.

Любоў Галушка (Марына-Магдаліна), Дзмітрый Рачкоўскі (Братчык-Хрыстос).

Фота Сяргея Ждановіча.

ISSN 0208-2551

9 770208 255007 11016

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.